

محمد جمال باروت

الشعر يكتب اسمه

دراسة

الشعر يكتب اسمه

محمد جمال باروت

الشعر يكتب اسمه

دراسة في القصيدة النثريّة في سوريّة

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق ١٩٨١

الى أمينــة ...

الفصل الأول

بدايات القصيدة النثرية في سورية

تكمن أهمية بدايات القصيدة النثرية في سوريا ، في أنها قد اكتشفت (اللا وعي) أي أهمية (العالم الداخلي) في الكتابة الشعرية . وفي الحديث عن هذه البدايات ، يمكن القول أن علي الناصر ، وأورخان ميسر ، وخير الدين الأسدي هم من الطليعة التي ارتادت هذه البدايات ، وحاولت أن تستقصي من خلالها أفقاً جديداً للشعر العربي .

اذ أن ظاهرة الاهتمام باللا وعي والانسان الداخلي . أصبحت من أهم سمات الأدب الحديث ، ان لم تكن أهمها على الاطلاق[1] . لقد أصبح الاهتمام باللاشعور سنة من سنن الأدب في هذا العصر لا يكاد يخلو منه انتاج أدبي ، وأكبر أدباء العصر مثل فرانز كافكا وجيمس جويس وتوماس مان ، وت . س . أليوت . كلهم يلتقون مع فرويد[2] .

---

١ ـ الخطيب ، حسام ، الأدب الأوربي ، تطوره ونشأة مذاهبه ، ص٢٤٢
٢ ـ المصدر السابق ص ٢٤٢ .

الرويـا واللاشعور :

لقد أصبحت (الرؤيا) تسمية فنية شعرية . ل (اللاشعور) • وما قبض عليه . علي الناصر في ملحمة (البلدة المسحورة وموانا)[3] التي كتبها عام ١٩٣٢ ، وطبعها عـام ١٩٣٥ ، وأورخان ميسر ، وعلي الناصر أيضا في (سريال)[4] وخير الدين الأسدي في (أغاني القبة)[5] هـو (الرؤيا الشعرية من كونها تعني تبدلا في ثلاثة مستويات :

الأول : علاقات اللغة •

الثاني : الشكل البنائي •

الثالث : الموقف من العالم •

لقد اكتشف كـل من هؤلاء (الرؤيـا) ضمن منظور خاص ، فقد اكتشفها أورخان ميسر وعلي الناصر من خلال المنظور (الفرويدي) في حين اكتشفها خير الدين الأسدي من خلال المنظور (الصوفي)• وكذلك علي الناصر الى حد ما في ملحمته (البلدة المسحورة وموانا) •

ان هذه الريادات الثلاثة حلقة طليعية من حلقات انتقال الشعرالعربي من مرحلة (الشعر المنثور) الى (القصيدة النثرية) • فلقد كانت علـى العموم متابعة ابداعية ، على نحو عميق ورائع للآفاق الجبرانية • متابعة ابداعية تتفسن معنى الاستقصاء ، والتعميق ، والتحول • فعلي الناصر وخير الدين الأسدي وأورخـان ميسر أكدوا اعتزازهم بـ (جبران)

---

٣ ـ البلدة المسحورة وموانا ـ علي الناصر ـ ١٩٣٥ •
٤ ـ سريال : أورخان ميسر وعلي الناصر ـ ١٩٤٧ •
٥ ـ أغاني القبة ـ خير الدين الأسدي ـ ١٩٥٠ •

وبخطه الابداعي ، كأفق جديـد للشعر العربي . ولمعناه ، حيث عمقوا (الحقبة الجبرانية) من (الأفق الرومنتيكي) الى (الأفق الملحمي) عند علي الناصر ، والى (الأفـق السوريالي) أو (الرؤيوي ــ الفريدوي) عند أورخان ميسر وعلي الناصر ، والى (الأفق الرؤيوي ــ الصوفي) عند خير الدين الأسدي .

ان السريالية أو الملحمية أو الصوفية في هذه الريادات أمر نسبي ، فسوريالية أورخـان ميسر وملحمية علي الناصر كانتا تحتفظان بخلفية صوفية ، ورومنتيكية بارزة ، مثلما أن صوفية خـير الدين الأسدي ، كانت لها مفاصل مشتركة مع هذه السوريالية التي قدمها الناصر وميسر . وهذا عائد أساسا الى المفاصل المشتركة ما بين الرؤيا (الصوفية) والرؤيا (السوريالية) . بحيث يمكن القول ان (الصوفية) هي (السوريالية العربية) . لقد كان أدونيس واعياً لهذه المفاصل عندما قـال : « عرفت السوريالية باسم آخر هو الصوفية »[٦] .

ان الجو المشترك في هذه المفاصل هو (الرؤيا) . فالسوريالي مثل الصوفي ، صاحب رؤيا باطنية ، داخلية .

أما ملحمية الدكتور علي الناصر التي كانت في عمقها امتداداً ابداعياً لـ (الشعر المنثور) أكثر منها جنسا أدبيا قائما بحد ذاته ، فان خلفيتهـا الرومنتيكية تبدو بارزة . انها خلفية مظللة بالكثير من الرؤى الصوفية التي تطمح الى اكتشاف المجهول .

وهذا عائد أيضا الى العلاقة ما بين الصوفية كرؤيا وما بين الرومنتيكية

---

٦ ــ حركـة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامـه ــ أحمد بسام ساعي .

لقد أثرت الصوفية على مجمل نتاجات الشعراء الرومنتيكيين في أوربا • سواء غوته أو برنانتو . أو نوفاليس أو تينيك . أو هولدرلين أو جان بول من المانيا ، أو كولردج و وورد سورث وسوتي في بريطانيا . أو شاتوبريان وجيرارد وترفال ولا مارتين في فرنسا • كما تؤكد روز غريب[٧] •

سريال والتجارب الطليعية :

لقد كان (سريال) أكثر التجارب الشعرية طليعية في النصف الأول من القرن الماضي ، فلأول مرة أثبتت امكانية الشعر بسعزل عن الأدوات التقليدية القائمة • واذا كان (سريال) في جانب هام منه ، ثمرة من ثمار اتصال المثقفين العرب بالثقافة الأوروبية • الا أنه أتى في مناخ كل ما يقال فيه أنه مناخ تجريب ، ومخاض للشعر العربي نحو آفاق شعرية جديدة • ان هذا المناخ كان مناخ تحولات ، ليس على صعيد الشكل الشعري كجزء من البنية الفكرية ، أو على صعيد الشعر العربي كديوان لهذه البنية ، وانما على صعيد البنية التحتية ككل • وبروز البورجوازية الصغيرة كقوة طليعية حاولت أن تتصدى لمهام التغيير الوطنية والقومية والاجتماعية • ففي عام ١٩٤٠ كان الشاعر المصري (جورج حنين) يحرك مجموعة (الفن والحرية) من خلال مجلة (التطور) ثم من خلال مجلة (حصاة الرمل) التي كانت الناطق باسم السورياليين العرب في مطلع الخمسينات • كما كانت محاولات التجريب بدءاً من الريحاني عام ١٩٠٣ ــ والشعر المنثور ــ الى جبران ، الى المناخ الرمزي في شعر عمر أبي ريشة

---

٧ ــ غريب ، روز ، مجلة شعر ، العدد ٣٧ ، السنة العاشرة ــ شتاء ١٩٦٨ •

وسعيد عقل وبشر فارس ، الى حركة ــ الشعر الحديث ــ في أواخــر الأربعينات مظهراً من مظاهر هذه التحولات في البنية الشعرية ــ الفكرية .

في سياق هذه التحولات التي كانت تشير الى مأزق الكتابة التقليدية. والتبشير بكتابة جديدة . كان ــ سريال ــ دعــوة لقلب نظــام القيم الشعرية الثابتة ، والبحث عن قيم شعرية بديلة ، متحولة . بهذا المعنى ــ سريال ــ كتاب هدمي ، ذو أفق نظري ــ السوريالية ــ وذو أفق ابداعي ــ قصيدة النثر ــ . وبالتأكيد أن هذين الأفقين كانا مترابطين عضويا . اذ ان التحرر من ــ الشكل الخارجي ــ لابد أن يرافقه تحرر آخــر من ــ الشكل الداخلي ــ .

والتحرر ــ من الشكل الخارجي ــ كان يعني بالنسبة لأورخــان ميسر ــ قصيدة النثر ــ . حيث يقول ــ ان الكــلام المنظوم المقفى في جميع اللغات على اختلاف أنواعها ، والمسمى شعراً ليس في الواقع العلمي الا كلاما جميلا له اهتزازاته التوقيعية ولوحاته المغرية التي يستمتع بها الفرد استمتاعا ، قوامه ميكانيكية العادة ــ[٨] .

أما التحرر مــن ــ الشكل الداخلي ــ فكــان يعني بالنسبة اليه ــ السوريالية ــ بكل مــا فيها من معنى التجــاوز والانقلاب . كانت ــ السوريالية ــ بالنسبة اليه مفهوما يعني ــ ما يرسمه العقل الباطــن باصطلاحاته الخاصة من صور يمثل بها واقعه الفردي ممزوجــا بحنين الأجيال التي تحيا فيه ــ[٩] .

---

٨ ــ مقدمة ــ سريال ــ أورخان ميسر .

٩ ــ المصدر السابق .

لقد كان هم هذا التحرر هـو انتاج مـا يختلف حتى عن مصدره الأوروبي ، ففي بيانه السورياني أدان أورخان ميسر سوريالية ــ اندريه بروتون ــ ومجموعته في الشعر والفن التشكيلي ، واعتبرها ــ آثـار ذهنية مباشرة تحيط بها خطوط هندسية من الرمزية المتطرفة . وهي لا تفرق كثيراً عن جميع أنواع الانتاج الفني الذي عرفه العالم من هومـر الى شكسبير وبيرون وفرلين ومن الجاهليين الى شوقي وأشباهه[١٠] .

السوريالية المتطرفة والاطلاق الكامل لمرحلة ما قبل الوعي :

لقد كان أورخان ميسر يدافع عن السوريالية المتطرفة ، يدافع عن الاطلاق الكامل لمرحلة ما قبل الوعي دون رقابة الوعي أو الشعور . انه يريد بكلمة أخرى نموذجا أدبيا لـ ــ فرويد ــ . يريـد معادلا خالصا للاشعور ، رغم أن قصائده لـم تتخل عن الوعـي . والسوريالية تعد ــ تجسيداً فنياً لمنهج فرويد ــ [١١] .

هذا يعني أن ــ سريال ــ كان حركة نسي في كل توجهاته . حركة هدم . حركة انقلاب وليس تطوراً ، يمثل على نحو عميق ، السيكولوجية المتطرفة للبورجوازية الصغيرة المثقفة على صعيدي الشكل والمضمون . فقـد ــ كـان الانسان ــ الفرد ، المعـذب ، المحاصـر ، المسحوق ، المكبوت[١٢] المدار الأساسي لـ ــ سريال ــ .

---

١٠ ــ مقدمة ــ سريال ــ أورخان ميسر ــ اتحاد الكتاب العرب ــ ١٩٧٩

١١ ــ الخطيب ، حسام ، الأدب الأوروبي ص ٢٥٢ .

١٢ ــ أدونيس ، في مقدمته لـ ــ سريال ــ .

- ٢ -

ــ ان نفسي تواقة لكل جديد وغريب . ولأنها تمل كل ما تعرفه ــ ... هذا ما قاله الدكتور علي الناصر في ــ البلدة المسحورة وموانا ــ ١٩٣٢ . ان هذا يشير الى توق نحو انتاج ما يختلف . والاختلاف هنا هو علامة الفرادة . هو الذي يعطي للشاعر شخصيته الفنية . لقد مارس علي الناصر هذه الفرادة منذ ديوان ــ الظمأ ــ عام ١٩٣١ . حيث تخطى الشكل العروضي الخليلي الى التنعيلة قبل ــ بلوتولاند ــ ١٩٣٨ ــ لويس عوض . و ــ كوليرا ــ الملائكة عام ١٩٤٧ . فمنذ ديوانه هــذا كانت حياة الناصر الفنية ممارسة لا حد لها من التجديد . والبحث عن ــ المختلف ــ لا عن ــ النمطي ــ . فبدءاً من ــ البلدة المسحورة ــ نجد تحولا فنياً متداخلا ما بين متابعته لآفاق جبران . والريحاني ذات العوالم الرومنتيكية وما بين الانتقال بها الى العوالم الملحمية . وهنا يمكن القول أن ملحمة ــ البلــدة المسحورة ــ تمثل المناخ الملحمي في ــ الشعر المنثور ــ اذا كان جبران يمثل ــ المناخ الرومنتيكي ــ فيه بهذا المعنى . علي الناصر هو امتداد ــ للحداثة ــ الرؤيا ــ التي كان جبران أول من قدمها وهو تعميق لها من حيث شحنها بالمناخ الملحمي . لقد كانت هذه الرؤيا الملحمية تعني لدى علي الناصر . اكتشاف المستقبل . والتنبؤ بكينونته . وهو كما يذكر لأصدقائه أنه قد تنبأ بالحرب العالمية الثانية من خلال هذه الملحمة أن قيمة هذا التنبؤ تأتي من صلته العضوية بمفهوم ــ الشعر ــ الرؤيا ــ من حيث أنه طاقة كشف لعالم يتحول . ويتغير من حيث أنــه استشراق ــ للمستقبل ــ واحتضان للحاضر . صحيح أن ــ الملحمة ــ جنس أدبي قائم بحد ذاته ، الا أنها هنا كانت تمثل امتداداً

ل ــ الشعر المنثور ــ • فهو قد كتبها بأسلوب هذا الشعر ودون مراعاة الوزن الذي يشترطه الفهم التقليدي للملحمة • لقد بقي علي الناصر في هذه الملحمة ضمن دائرة ــ الشعر المنثور ــ وفي موقع طليعي فيه • أما في ــ موانا ــ فانه يقترب كثيرا من مناخ ــ القصيدة النثرية ــ حيث يضبط سيولـة النثر ، ويبني القصيدة علـى ايقاعـات شعرية متناوبة ومتواترة •

وفي ــ سريــال ــ انتقل علي الناصــر من ــ المناخ الملحمي ــ ذو الخلفية الجبرانية ــ الريحانية الرومنتيكية الى ــ المناخ السوريالي ــ • لقد كانت هذه الانتقالة قفزة ، خضع فيها علي الناصر الى ــ تغيير كبير في تقنيته ــ كما تذكر الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي • وهــذا التغيير الذي تم على الأرجح بتأثير من أورخان ميسر ، يتوضح من خلال المقارنات التي عقدها أورخان ما بين شعر الناصر في ــ سريال ــ وشعر الناصر قبله • خصوصا على صعيد تكثيف الحالة الشعرية ، فعلي الناصر في ــ سريال ــ كما يكتب ــ أورخان ميسر ــ :

ــ استطاع أن يقول في كلمات قليلة ما كان يقوله بالأمس في سطور كثيرة ــ[13] • وقد استطاع علي الناصر ادراك مالاطلاق ــ اللاشعور ــ من تأثير في كتابة الشعر الجديد • فهو يذكر في رسالته لأمين الريحاني عـام ١٩٥٤ :

ــ هذا وقد نشرت بزمالة أديب ، أثراً أدبياً ، سميناه ــ السريال ــ كانت حصتي منه بوحي اللاواعية ، بحسب ما يقولون ، وكنت بعد أن

---

١٣ ــ مقدمة سريال ــ أورخان ميسر •

آنوب الى واعيتي أتردد في فهمه . وكنت لا اعلم أحياناً هل هو من نتاجي أم لا[١٤] فاذا كان ـ الوعي ـ يترافق دومـا مع ـ التقليدية ـ فان ـ اللاوعي ـ يترافق دوماً مع الحداثة •

(اغاني القبة) وأول بيان لقصيدة النثر :

في مقدمـة ديوانه (أغاني القبة) الذي كتب بعض قصائـده في الأربعينات ، والذي نشره في عام ١٩٥٠ ، كتب خير الدين الأسدي أول بيان عربي للقصيدة النثرية • بيان يقوم عـى صلة التجديـد الشعري بالرؤيا ، أو بكلمة أدق ، بالمنظور الصوفي للرؤيا • ان (أغاني القبة) تضع نفسها في اطار تأسيس كتابة شعرية جديدة ، حيث يعتبرها الأسدي (مدرسة جديدة) في الشعر العربي (وكان من كل ما تقدم ، ما نستقبله في مدرستنا الجديدة : أغاني القبة)[١٥] •

لقد طرح الأسدي الرؤيا مقابل الخطابة ، حيث رفضت مدرسته منبرية القصيدة ، ودعت الى رؤيويتها • يقول (ومـا أدنى عهـدنا) بأشداق شقها هزل الزمان ، بشرط الصغار ، راحت توزع على الملأ شعر النبل والمجد والعفاف بعاطفة ولغة مستعارين • فجاءت هذه الأشداق على حد قول جبران « مغارة للصوص الألفاظ ••• » ويضرب الغوغـاء بدف التصفيق ، فيخلـع الشاعر علـى منبره ، وكـل نبـرة نقول : آلمست المجلى)[١٦] •

---

١٤ ـ علي الناصر في رسالته الى أمين الريحاني والمثبتة في مقدمة ـ دن الدموع ـ ١٩٥٤ •
١٥ ـ الأسدي ، خير الدين ، مقدمة ـ أغاني القبة ـ
١٦ ـ المصدر السابق •

لقد أدان الأسدي في مقدمته العقل ، وطالب بتشويشه ، كما لجأ الى عوالم ذاته الداخلية ، وقد وضح ذلك في (سورة الاشراق) :

(العقل ، ما العقل ؟ ما هذا الكائن الدهي ؟
العقل حسير جبان ، يتقلب في مظلم
الأحاسيس ، ولا يجرؤ أبداً أن يقرع باب السر
العقل دلو من غربال ، لا يسد عالمنا الاشراقي
ببلالة ، وحسبه هو أن جرعة من خمر
الأرض تطوح به .
عوالم العقل كلها لا تلقي شعاعاً واحداً على
هيكل الحقيقة العظمى . دع ذا وسل قبله : هل
عرف العقل نفسه)[١٧] .

لقد اكتشفت الانتلجنسيا العربية (الرؤيا من خلال الجسور الثقافية مع الغرب عموما ومع (فرويد) خصوصا . في حين أن الأسدي اكتشفها من خلال التجربة الصوفية ، المتجذرة في التراث العربي . هو العلامة اللغوي الفذ . الذي أفنى عمره في العقل ، وسلسلاته المنطقية . واذا كان (السورياليون) قد أعطوا (الرؤيا) مسؤولية التبشير بدنيا جديدة نقيضة للدنيا البورجوازية وحضارتها . فان الأسدي يعطي (الرؤيا)

---

١٧ ــ سورة الاشراق ــ ص ١٩٥ .

مسؤولية اكتشاف (الحقيقة العظمى) . أي المفهـوم الصوفي الخاص لـ (الله) .

لقد أسس الأسدي اذن قصيدته على مفهوم (الرؤيا) . أي علـى اكتشاف أهمية (اللاشعور) في الكتابة الشعرية . حيث يصف شعره بأنه نتاج (نشوة روحية يفيض بها اللاشعور ، المستعر ، ويخنس الوعي[18] كنقيض (للشعر الترابي المموه . شعر اليقظة . يجعجع للحطام ، ويتردى للسـادة)[19] .

الا أن الأسدي في ممارسته الشعرية ، لا يفلح تماما في ايجاد المعادل الابداعي لهذه الآراء النظرية ، المتقدمة حيث أن الوعي كثيراً ما يتسرب الى انتاجـه الشعري ، دون أن يجافي حـدود المنطق المألوف ، والعقل المألوف كما حاول أن يؤكد في آرائه النظرية .

هكذا وضع الأسدي ، اللاشعور مقابل اليقظـة . اللاوعي مقابـل الوعي ، الرؤيا مقابل الخطابة ، الاشراق مقابل العقل . ان الاشراق هنا هـو حالة ريادة واكتشاف . هو انتقال من الواقع الفيزيقي الى الواقع السيكولوجي . هو تفجير لمكتنزات (اللاوعي) . هو تسمية أخرى لـ (الرؤيا) التي يسميها الأسدي أيضا بـ (السكر) .

ان موسيقى الشعر في (مدرسة الأسدي) لا تنتج من خلال عروض الخليل ، بل من حالة (السكر) أي من حـالة (الرؤيا) . ان الموسيقى الداخلية هي الايقاع الفني لـ (الرؤيا) حيث يقول : (وناديت موسيقى

---

١٨ ــ الأسدي ، خير الدين ، مقدمة ــ أغاني القبة ــ .

١٩ ــ المصدر السابق .

اللغة تجسد بها المعاني) وكان هـذا يعني بالنسبة للأسدي ربط اللغة بـ (الرؤيا) أو بالحالة النفسية التي يسميها الأسدي بـ (جـام الطبع) حيث يخلق ذلك مناخـا شعريا ، ايحائيا منفردا (وأجلو الأجـواء التي أرتضيها ••• أما شرح النص فلم تتطرق اليه ــ على ما يفرض الفن ــ فللقارىء أن يسبح في الجو الذي استوحى)[٢٠] •

لقد كانت تجريبية الأسدي في ديوانه (أغاني القبة) واضحة فقد هدفت الى ــ ابتداع مناغم خاصة ــ كما يذكر في مقدمته حيث تخطى الأسدي اللغة ذاتها ، وحاول ابتداع لغة أخرى من خلال اشتقاق مفردات لا وجود لها في اللغة • هو الذي أفنى عمره في دراسة اللغة ؛ وفقهها ، وبلاغتها • فـ (المكوثر) يشتقها من (الكوثر) وهذا غير مسموع في العربية و (الهة) يشتقها من حرف الهاء بابدال الهمزة هاء : آه ، وهذا غير مسموع أيضا ، وفعل الأمر لولب من اللولب وهو غير مسموع ، ودولب من الدولاب ، واسميذ كنحت من الأستاذ والتلميذ ، والمعاجـم تخلو منه • وهذا عائـد الى أن اللغة الصوفية ذاتهـا ، هي لغة تخييل وتوالد واشتقاق •



تمثل (أغاني القبة) قفزة نوعية من (الشعر المنثور) الى (القصيدة النثرية) فقد استطاع الأسدي أن يجسد النثر في (بنية تعبير) في (شكل فني) يختلف عن (التآلف الايقاعي بين المفردات) عند جبران والريحاني

---

٢٠ ــ الأسدي ، خير الدين ، مقدمة أغاني القبة •

وفؤاد سليمان ، وشكري ... الخ . انه ينجاوز التآلف ، الى الايقاع ذاته ، القائم هنا على اقتحام اللغة ، وتفجير اللاشعور لها .

لقد استطاع الأسدي أن يؤسس النثر في بنيان تصويري وايحائي . في بنيان قصيدة . قد يكون جبران أو الريحاني وصلا الى ملامح هـذا البناء . ولكنهما لم يجسداه فنياً ، لم يجسداه في اطار قصيدة . هـذا الذي يفرق كثيراً بين أن نجد في (أغاني القبة) قصيدة نثرية متكاملة . في حين لا نجد ذلك فيما قدمه جبران أو الريحاني .

ان التسلسل التناوبي للصور الشعرية بالاعتماد على مفتاح البداية، والذي يشكل قاسماً مشتركاً في البنية الفنية للحداثة الشعرية العربية ، قد أنجزه الأسدي قبل الخمسينات . حيث أن هذا التسلسل موظف في تعميق الجانب الايحائي للصورة الشعرية .

ياحبيبي ! ان قلبي السادر جنح أوتاره
بالطهر ، ومضى يرقب أوبتك في نافذة العين
ياحبيبي ! زورق الروح جرى مترعاً بالأغاني
بين أمواج الزمن
ياحبيبي ! وردة الشوق تناغيك ، وفي فيها
أنـا
ياحبيبي ! جنة الحب تناجيك . ونجواهـا
أنـا

لقد كانت ثقافة الأسدي الصوفية الماضوية حقلا أيديولوجياً للرؤيا • حتى أن الأسدي يضمن قصائده بأقوال بعض المتصوفة • بـدءاً من حافظ شيرازي كبير شعراء الفرس ، مروراً بأبي سليمان الداراني ، وأبي بكر دلف الشبلي ، ومحي الدين بن عربي ، وأبي سعيد بن أبي الخير ، والشهرزوري عبد الله ، والحلاج ، ورابعة العدوية ، وفريد الدين ابن العطار ، وعز الدين المقدسي ، وحيونة ، وابراهيم ابن أدهم •• الخ • ومن الواضح أنها ثقافة ماضوية خالصة استطاع الأسدي أن يتمثلهـا ، وأن ينتجها فنياً في الخمسينات •

(أغاني القبة) بين الحب الجسدي والحب الصوفي :

الحب هو الكيان الحقيقي لـ (أغاني القبة) أراده الاسدي أن يكون حباً صوفيا محضا (ترسله الغيبوبة الغارقة نثرات من رفاه الحب وجواه الى ساحة ما وراء الطبيعة)[٢١] • على هذا فالحب كما يراه الأسدي في (أغاني القبة) هو (لا حب طين ـ كما يظن الجهلة) ولا خمر أرض ، ولا الأرمنية الجميلة « شيرين » ولا التركي الجميل « اياز » ثم لا نبو كمـا يرى أهـل الظاهـر ـ ولا شطح ، انما وجـد علوي ، ونشوة روحية)[٢٢] الا أن الأسدي لم يستطع أن يوجد معادلا لهذا المفهوم • لقد بقي متأرجحا ما بين الحب الجسدي ، الحب الأرضي ، حب الطين كما يسميه ، وما بين الحب الصوفي •

★ ★ ★

---

٢١ ـ الأسدي ، خير الدين ، مقدمة (أغاني القبة) •

٢٢ ـ الأسدي ، خير الدين ، مقدمة (أغاني القبة) •

الحب الجسدي أو الجنسي هو نشاط مرتبط بالغريزة . بالرغبة المؤسسة على الجسد ، هذا هو التعريف العام لهذا النوع من الحب ، أما تعريفه الخاص بالنسبة لـ (أغاني القبة) فهو الارتباط بالغريزة المنحرفة ، بالشذوذ الجنسي ، حيث أن مصدر هذا الحب هو الغريزة . التي هي أوتوماتيكية ، وعامة ، مستندة الى أساس بيولوجي ، حيث ينقلها الخيال الى مرحلة الاستيهامية ، الهلوسة . ان الحب الجنسي بشكل عام قد يؤدي الى أمراض متعددة ، منها النرجسية ومنها الشذوذ .. وقد وقع الأسدي من خلال هذا الحب بـ (الشذوذ اللواطي) .

ان الحب الجنسي تكراري ، غير مبدع ، انه نشاط فيزيولوجي ، يتطلب الحب الحقيقي ، يتطلب الشعور . وهذا الحب كمل وجهه الثاني من خلال الوجد الصوفي العلوي . هذا لم يسنح خصوصية ، وحدود كل من الحبين أن تظهر بشكل سافر . في هذا النوع من الحب :

١ ـ تتعامل (أغاني القبة) مع المطلق كمعطى تكشيفي ، ومبدع لجمال العالم الحسي ، لا كمعطى ميتافيزيقي .

٢ ـ تدفع الغريزة الى مستوى القداسة مع المطلق .

٣ ـ تجعل صفات الغريزة صفات المطلق ، مثلما تجعل صفات المطلق صفات للغريزة .

يكتب الأسدي :

من نهر النار شربت النور ، واستويت

على شفة الله ، وحلم الهناء ، حلوا حلوا في غائم

الجبال .

رأيت الله . سمعت الله . شممت الله . طعمت
الله . لمست الله .

تتغلغل مرامي تصوري في أغواري الوجود
وأبعث تلكم الذكريات : ذكريات تساقينا .
الهوى في الروض الأغن
هناك في ظل سنديانة الجبل سمعت وقع
أقدام الله ، فدلفت اليها ، وغمرتها بليل
القبل .
فرفعني بيده ، وضمني وضممته ، حتى
غاصت حلمات الأثداء ، وأغضى جبريل
ذكريات الوصال ، ياما أندى ، وياما أنضر
ظلال زهو النور في لازورد السماء .

هنا يمتزج الأسدي حسياً بالمطلق ، يعطي المطلق صفات حسية واضحة . يحول الحقيقة العظمى الى غريزة ، ويحول المطلق الى غلام ، في حين أنه في (سورة اياز) يوضح الحب الجسدي بافرازه الشذوذي .

أمل القلنسوة على رأسك ، نعم : هكذا
ثم أحك القميص على جسدك ، يا نور
عين السكارى .

يا ... روحي . جويت ، وأنا اتنور شمعه

تركستان . فهل يلفنا الوصال . وتتلاظى الشهوة

على جسر الشفاه .

حلال لقلبي أن يقبل درج العقيق النضيد

الذي انضوت عليه شفتاك .

★ ★ ★

الحب الصوفي هو النقيض الكامل للحب الجسدي في (أغاني القبة) مثلما هو في الحياة . ذلك أن الأول ، غيري ، في حين أن الثاني نفعي . انه اتحاد مباشر بالجوهر الرئيسي في العالم (هيكل الحقيقة العظمى = الاله) . يرفض الأنانية ، ويعيش في هيكل هذه الحقيقة ، يموت من أجلها ، ولأجلها ، حيث يتحمس لأنه يكون هو المطلق .

في الحب الصوفي ، تترك الروح الجسد . لأن هذا الأخير يمنعها من أن تعيش ، أما في الحب الجسدي ، فالغريزة هي مركز العالم . لا تموت ، لأنها تتوق لاشباع أساسها البيولوجي الواقعي . وحده الحب الصوفي ينحل ، ويموت في المثال الأعلى . انه أزلي غير فان ـ كما يصف ذاته ـ في حين أن الغريزة مؤقتة . أما الحب الصوفي فأزلي كونه لا يرتبط بمؤقتات . بينما الحب الجسدي فان كونه يرتبط بالجسد الذي يولد ويموت .

ارفعني الى مقام الفناء ، الفناء في صمدتيك

حتى اذا رآني خلقك ، قالوا : رأيناك

تحنان الروح . نوافح ريحان التناب ، مداد
مصحف الحياة تستقبل فجر عسر جديد ، مداه
مدى أبدية الله .

فالي الي ، ضسني ثم ضسني ، ضيق وضيق
علي العناق ، حتى أكون أنا اياك ، وتكون
أنت اياي ، وافنى ، وأفنى ، واف ...

* * *

لقد تأرجح الأسدي ما بين الحب الصوفي والحب الجسدي . لقد كانت ــ الصوفية ــ لديه أيضا ، عملية تعويض لغريزته المقهورة . لم تكن اطاراً دينياً ، بل اطاره الفلسفي ، حاول الأسدي أن يؤسس من خلاله توازنه الذاتي في عالم كان يحس بالغربة فيه .

ان غربة الأسدي الميتا فيزيقية في الأربعينيات العربية ، أربعينات النهوض الوطني ، عائدة الى أن الأسدي لم يساهم في صناعة هذا النهوض . بل كان منكفئاً ومنغلقاً في ثقافة ماضوية محضة ، ولقد أعاد الأسدي انتاج هذه الثقافة . ولذا فان قيمة (أغاني القبة) هي قيمة فنية تاريخية لا أكثر . واذا كانت ــ الانتلجنسيا ــ الشعرية العربية ، قد كتبت القصيدة النثرية بتأثير الجسور الثقافية مع الغرب الأوروبي والأمريكي ، فان الأسدي كتب قصيدته في اطار ثقافته الماضوية المحضة .

يبقى الأسدي شاعرا مبدعا ، تجاوزه تطور القصيدة النثرية العربية .

انه أحد الرواد الحقيقيين للقصيدة النثرية ، تحالفت جملة أمور مختلفة . ومتعددة على تجاهله لا كشاعر ، بل كعلامة ، وانسان .



لقد واجهت تجارب هؤلاء الرواد ، مرحلة مخاض غنية ، وانتقال من شكل تعبيري الى آخر ، ومن شعر كلاسيكي الى شعر حديث ، ومن شعر منثور الى قصيدة نثرية ، ومن الغرض الى الرؤيا ، ومن الحقل الفيزيقي الى الحقل السيكولوجي ، ولقد بشرت تجارب هؤلاء الرواد بكل هـذه التحولات ابداعيا ونظريا . ان قيمـة البدايات أو الريادات بكلمة أدق تكمن في كونها طرحت دور (الرؤيا) في تفجير مخزون التجربة الانسانية، وفي كونها انتبهت الى أهمية العوالم الداخلية للانسان ، في اطلاق الحلم لكي يمارس ابتكار عالم جديد ، لا يكف عن التغير والتحول .

كما تكمن قيمتها أيضا في أنها تابعت ما سبقها من خلال انحيازهـا لكتابة الشعر نثرا . ان هذه الريادات المغيبة كانت تطرح فهماً جديـداً للممارسة الشعرية . فهماً يشير الى ناحيتين أساسيتين :

مأزق الكتابة التقليدية ، وفتح أبواب أفق بديل .

ولكن قيمتهم الفعلية لا تكمن في ريادتهم الفذة فحسب ، بل تكمن في كونهم قد حددوا بممارستهم الكتابية المأزق ، ورسموا عبر هذاالمأزق ملامح الأفق البديل . في كونهم طرحوا معنى جديدا للشعر ، تشاوه من خلال ممارسة .



الفصل الثاني

من الشعر المنثور
إلى القصيدة النثرية

مثّل (الشعر المنثور) أحد مراحل الوعي الفني لكتابة جديدة ، بدأت تتشكل منذ بدايات هذا القرن • لقد كانت رحلة التجديد آنذاك لا تتجاوز الانتقال من نظرية (الشكل المطاق) الى (تعدد الأشكال) فقد كان رزق الله حسون (١٨٢٥ ـ ١٨٨٠) أول تجربة تجديدية في العصر الحديث ، يطرح (الشعر المرسل[1] ليتابعه في ما بعد كل من جميل صدقي الزهاوي ، وعبد الرحمن شكري ، ومحمد فريد أبو حديد . وأحمد زكي أبو شادي في القرن العشرين •

ـ ٢ ـ

لقد اعتقد أنصار هذا الشعر أن التخلي عن القافية هو المدخل لكتابة

---

١ ـ س • موريه ـ حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث ـ ت • سعد مصلوح •

الشعر الدرامي والقصصي والملحمي في الأدب العربي[٢] ذلك ان هذا الشعر كان ينظم في الأدب الغربي بأسلوب (الشعر المرسل) •

ولكن مغامرتهم ، لم تقدم انتاجا ابداعيا ذو قيمة • بل كانت مؤشراً الى ضرورة تخطي نظرية (الشكل المطلق) واجتراح أشكال جديدة •

أولا — بين (الشعر المنثور) و (الشعر المرسل) :

كانت كتابة (الشعر المرسل) منذ رزق الله حسون ، تعني كتابة (الشعر الموزون اللامقفى) •

أما كتابة (الشعر المنثور) من خلال أول تجربة فيه للريحاني عام ١٩٠٥[٣] فقد كانت تعني كتابة (الشعر اللاموزون اللامقفى) ولكن مع الاحتفاظ بالتقسيم التقليدي للأبيات ، وبالقاموس التقليدي للغة والصورة •

أي أنه وجدت في مطلع هذا القرن محاولتان تجديديتان :

الأولى : تتخطى الركن الأول في نظرية (الشكل المطلق) وهو القافية •

الثانية : تتخطى الركنين معا ، وهما (الوزن والقافية) •

ان كلا من المحاولتين في البدء ، كان تخطيا شكليا لنظرية (الشكل المطلق) ومجرد نقل للشعر العربي من هذه النظرية الى (تعدد الأشكال)•

---

٢ — المصدر نفسه •

٣ — الجيوسي ، سلمى الخضراء — (الشعر العربي المعاصر) — مجلة (عالم الفكر) العدد الثاني — ١٩٧٣ •

حتى أن (الشعر المنثور) في بعض تجارب الريحاني ، ورغم تخطيه للوزن ، فانه لم يتخط القافية ، مثل قوله :

ويومها القطيب العصيب   وليلها المنير العجيب
ونجمها الآفل يحدج بعينه الرقيب

وصوت فوضاها الرهيب ، من هتاف ونحب ونحيب ، وزئير وعندلة ونعيب كما نلمح أيضا في بعض تجارب الريحاني أنه يكتب تماما على طريقة (الشعر المرسل) مع تجاوز الوزن فقط • مثل قوله :

أكبر الشرقيات الباسمات للدهر   وأحدث الشرقيات الناهضات
هي أول من حمل ميزان القسط   وأول من استرق العباد
لها الصولجان المرصع الماسات   والسوط الملطخ ، دما
هي أول من قال للموت : لا   وأول من قال للحياة : نعم

لقد أدى هذا الى أن يتم التعامل التعامل مع (الشعر المنثور) على أنه (شعر مرسل) فعمر الدسوقي في كتابه (في الأدب الحديث) ، يعتبر (الشعر المنثور) الذي كتبه الريحاني وجبران مجرد استعارة لما يسمونه في الأدب الانكليزي بـ (الشعر الأبيض غير المقفى) أي التسميةالفرنسية لـ (الشعر المرسل) وكذلك يفعل لويس شيخو في كتابه (تاريخ الآداب العربية في الربع الأول من القرن العشرين) •

اذن ، كان (الشعر المنثور) في بدايات هذا القرن ، شبيها جدا بـ (الشعر المرسل) ويعامل على هذا الأساس • الا أن كلا الشكلين ، كانا

يشيران الى نقطة حساسة ، وهي مأزق الشكل التقليدي أولا . وضرورة اجتراح أشكال جديدة ثانيا .

لقد حاولتا التجديد في الشكل الخارجي للقصيدة ، ولكنهما لم تنتبها الى الشكل الداخلي ، الا مع جبران .

- ٣ -

يقول جبران (أعرف أن في انتاجي شيئاً غريباً عن الفن ، أقصد أنه جديد) . هكذا كان جبران يعي أنه أطلق كتابة غريبة ، كتابة جديدة . لا شكل لها . لقد طرحت نفسها كنقيضة للشعر التقليدي ، ولنظرية (الشكل المطلق) . أي أنها قدمت نفسها كبديل . وقد وضع جبران هذا كله في العديد من مقالاته وخصوصا منها (لكم لغتكم ولي لغتي).

ففي هذه المقالة يثور جبران على :

١ ــ اللغة التقليدية .

٢ ــ العروض والتفاعيل والقوافي والأوزان .

٣ ــ الأغراض .

أي أنه يثور على الشكل الخارجي والداخلي للقصيدة التقليدية ، وخصوصا في جانب اللغة فكما يقول (أنه راود النعاس قوة الابتكار في اللغة العربية فنامت وبنومها تحول الشعراء الى ناظمين) . وعلى هذا فان (الشاعر أبو اللغة وأمها ؛ تسير حيثما يسير ، وتربض حيثما يربض) .

لقد وضع جبران اللغة خلف الشاعر ، بعد أن كان الشاعر خلفها . ومن هنـــا أمسك جبران بالحلقة الأساسية في مغامرة التجديـــد . وهي (اللغـــة) .

لم يكن جبران تسجيلا لتجربةابداعية فذة ، فحسب ، بل كان انتاجا فنيا لوعي ووجدان جيل كامل ، وثقافة كاملة ، ومرحلة تحول اقتصادية ــ اجتماعية . فقد ثار جبران علـــى الاقطاعية السياسية والدينية بكل مؤسساتها وأجهزتها . ان هذه الثورة تشكل جوهر رؤيته ، حيث أنها على العموم موقف ديموقراطي ثوري معاد للفكر الغيبي ، ولمؤسساته ، ومنحاز الى عملية التقدم الاجتماعي والحضاري والانساني .

ولقد عبر جبران عن طموحات ومواجد هذه الروح ، وعن فحواها، من خـــلال روماتنيكية متفجرة . فقد كـــان جبران كما يقول الدكتور احسان عباس ، رومنتيكيا من قمة رأسه الى أخمص قدميه .

ــ ٤ ــ

الموقف من (الشعر المنثور) :

كان جورجي زيدان أول من أطلق هذه التسمية في عام ١٩٠٥ ، في وصفه لمحاولات الريحاني[٤] . وذلك في مقال له بالهـــلال . ثم رد عليه (بولس شحادة) مؤيداً هـــذا الشعر ومحبذاً اياه[٥] فكان أن وجـــه

---

٤ ــ المصدر نفسه .

٥ ــ س . موريه ــ حركات التجديد ــ ص ٣١ .

جورجي زيدان دعـوة الى الشعراء المصريين ليقودوا حركة في اتجاه هذا الشعر[٦] .

كان (الشعر المنثور) يمثل بالنسبة الى ممثلي الثقافـة التقليديـة (ثورة مطلقة على كل ما هو عربي قديم) كما في موقف حنا الفاخوري . حيث سمى (الشعر المنثور) بـ (التجديد المتطرف) . كما سمى مدرسة جبران بـ (مدرسة المتطرفين) . يقول :

(ذهب أبناء هذه المدرسة ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة . والأخذ بالحياة الغربية كما هي ، والأدب الغربي كما هو ، والثورة المطلقة الشاملة على كل ما هو عربي قديم ، وعلى تقاليد شرقية كثيرة . فكان أدبهم بعيدا عن بيئتهم ، وأحاسيس أمتهم ، وطرقها في التعبير عن الفكر والشعور . ومن أبرز من مثلوا هذا الدور . جبران خليل جبران)[٧] .

أمـا مصطفى صادق الرافعي ، فقد اعتبر (الشعر المنثور) تسمية فاسدة وجاهلة . يقول : (فمن قال الشعر المنثور . فاعلم أن معناه عجز الكاتب عن الشعر من ناحية ، وادعاؤه من ناحية أخرى)[٨] .

أما لويس شيخو فقد اعتبر (الشعر المنثور) : (قشرة مزوقة ليس تحتهـا لباب)[٩] كما اعتبره خاليا من (رقة الشعور والتأثير) .

ان هؤلاء كلهم ، لم يكتبوا في الواقع عـن (الشعر المنثور) . بل

---

٦ ـ المصدر نفسه ـ ص ٣٢ .
٧ ـ الفاخوري . حنا ـ تاريخ الأدب العربي ـ ص ٩٢٧ .
٨ ـ الدسوقي ، عمر ـ في الأدب الحديث .
٩ ـ المصدر نفسه .

كتبوا عن (الشعر المنثور) الذي يشبه (الشعر المرسل) كما في أول تجربـة للريحاني • حتى أن عمر الدسوقي يضع رأي مصطفى صادق الرافعي بـ (الشعر المنثور) على أنه رأي الرافعي بـ (الشعر المرسل) •

ان (الشعر المنثور) يختلف تماما عن (الشعر المرسل) واذا كانا قد تشابها في المرحلة الأولى ، الا أنهما سرعان ما اختلفا جذريا عن بعضهما •

هذا يشير الى أي حد حاول فيه ثلاثة من المشاهير الأعلام (الفاخوري ــ الرافعي ــ شيخو) تزييف التجربة . وابتسارها . وتغييب جوهرهـا الحقيقي • كما يشير الى أي حد غدر فيه التقليديون بالثقافة الجديدة •

ــ ٥ ــ

في دراسته (الذاكرة المفقودة ــ مواقف ٣٥) يذكر الياس خوري انه (بين الحداثة السياسية والحداثة الأدبيه مسافة صغيرة هي مسافـة المستويات) • لقد سجل القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين ، ثلاث مستويات ، من الحداثة هي :

١ ــ حداثة التحولات الاجتماعية والاقتصادية •

٢ ــ الحداثة الأيديولوجية •

٣ ــ الحداثة الفنية الشعرية (الشعر المنثور) •

فما أنجزه النضال الديمقراطي ضـد الاقطاع على صعيد الواقـع (حداثة التحولات الاجتماعية ــ الاقتصادية) أنجـزه المثقفون العرب الأوائل علـى صعيد الأيديولوجيا (الحداثة الايديولوجية) وأنجـزه

جبران خليل جبران على صعيد الشعر (الحداثة الفنية الشعرية) •

ان القرن التاسع عشر ، ومستهل القرن العشرين ، يسجل مرحلة تفتت الركيزة الاجتماعية ــ الاقتصادية ، والأيديولوجية ، والفنية الشعرية للاقطاع •

فقد تجلى تفتت الركيزة الاجتماعية ــ الاقتصادية من خلال تصاعد الحركات الفلاحية ، في حين تجلى تفتت الركيزة الايديولوجية من خلال (المثقفين البورجوازيين الثوريين)[10] و (المثقفين الديموقراطيين الثوريين)[11] أما تفتت الركيزة الفنية الشعرية فقد تجلى من خلال جبران خليل جبران (الشعر المنثور) •

فمنذ (عامية المتن)[12] أو (عامية حمانا) سنة ١٨٠٥ الى حركة (الأتراك الاتحاديين) سنة ١٩٠٨ كانت الركيزة الاجتماعية الاقتصادية للاقطاع ، ومعها الركيزة الايديولوجية ، والركيزة الفنية الشعرية تبدأ بالتفكك والانهيار •

ان القرن التاسع عشر في سوريا ولبنان هو قرن النضال الفلاحي الديموقراطي ضد الاقطاع •

---

١٠ و ١١ ــ التسميتان للدكتور عبد الله حنا ، ويقصد (بالمثقفين البورجوازيين الثوريين) التيار الذي مثله الكواكبي ــ الشدياق ــ البستاني ــ القساطلي) ويقصد بـ (المثقفين الديموقراطيين الثوريين) بتار فرح أنطون، وشبلي الشميل ــ القضية الزراعية والحركات الفلاحية في سوريا ولبنان (١٨٢٠ ــ ١٩٢٠) •

١٢ ــ اعتمدنا في دراسة العاميات على كتاب الدكتور عبد الله حنا الآنف الذكر •

فكانت عامية المتن عام ١٨٠٥ ثم عامية انطلياس عام ١٨٢٠ ثم عامية لحمد عام ١٨٢١ •

لقد أدت هذه (العاميات) الى تغيير التركيب الطبقي ــ الاجتماعي للمجتمع . ونشوء بورجوازية جنينية مؤلفة من (التجار والمرابين وأصحاب الورشات الحرفية والمانيفاكتورات) •

ومن هنا بدأ مع منتصف القرن التاسع عشر كفاح المدن البورجوازية أو نصف البورجوازية بالتحالف مع الفلاحين ضد الاقطاع •

أما النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فقد شهد أكبر انتفاضة في تاريخ (العاميات) كان لها تأثير في تفتيت الركائز الثلاثة السابقة • وهي تلك الانتفاضة التي قادها البيطار الحداد طانيوس شاهين عام ١٨٥٨ • لقد طرح هذا القائد الثوري : المجتمع الاشتراكي الزراعي كبديل للمجتمع الاقطاعي الاستغلالي ، كما أبرز عداء طبقياً جذرياً لمالكي الأراضي وللكولونيالية الفرنسية والانكليزية، وللسلطة العثمانية •

واذا كانت مذابح عام /١٨٦٠/ في لبنان قد أجهضت مشروع (الجمهورية الفلاحية الثورية الاشتراكية) الا أن الانتفاضات الفلاحية بتسميتها (العاميات) استمرت وانتقلت الى (جبل العرب) منذ عام ١٨٨٥ . الى اضطرابات حلب عام ١٨٩٥ ، وبيروت عام ١٩٠٣ • وهذا ما كان أحد الأسباب العميقة لانقلاب ١٩٠٨ ، البورجوازي التركي •

لقد أفرزت هذه التحولات الاجتماعية ــ الاقتصادية . مجمل المثقفين العرب الأوائل . المعادين للاقطاع مثل رزق الله حسون . وأحمد فارس الشدياق . وبطرس البستاني ، ونعمان القساطلي . وعبد الرحمن الكواكبي . وفرح أنطون وشبلي الشميل •

ان طانيوس شاهين هو رمز تحت الركيزة الاجتماعية ـ الاقتصادية الاقطاع ، وشبلي الشميل (المثقف الديموقراطي الثوري) هو رمز تحت الركيزة الايديولوجية . وجبران خليل جبران هو رمز تحت الركيزة الفنية الشعرية .

فما أنجزه طانيوس شاهين على أرض الواقع . أنجزه شبلي الشميل على أرض الايديولوجيا وأنجزه جبران على أرض (الشعر المنثور) .

ان كلا منهم طرح حداثة التحول حسب اختصاصه : طانيوس شاهين في النضال الفلاحي الديموقراطي الثوري ، وشبلي الشميل في طرح الفكر العلمي ، والليبرالي ، والاشتراكي وجبران في طرح (الرومنتيكية) مقابل (الكلاسيكية) و (الشعر المنثور) مقابل (الشعر الكلاسيكي) في تجربة داخلية ترفض الاقطاع السياسي ، والاجتماعي ، والديني . وتتضمن بذورا اشتراكية طوباوية ـ وهذا ما يؤكد صحة وعمق ما قاله الياس خوري عن مسافة المستويات بين الحداثة السياسية ، والحداثة الأدبية .

- ٦ -

ان القصيدة النثرية العربيه ليست اضافة خارجية ، بل ان لها جدوراً في التراث الكتابي العربي ، وفي لحظات ثلاث منه هي : القرآن ، الشعر الصوفي . أدب جبران . فمثلما كان القرآن الديوان الأدبي للحركة الاسلامية . والشعر الصوفي ، الديوان الأدبي للحركة الصوفية الاحتجاجية . كان أدب جبران ، الديوان الأدبي للتحولات الاقتصادية ، والاجتماعية . والثقافية في مطلع هذا القرن .

ان هذا في الواقع ينطلق من مسألة محورية هي : علاقة المسألةالفنية بالمسألة الاجتماعية ، وبدون هذا الربط لا يمكن فهم جذور (القصيدة النثرية) في التراث الكتابي العربي ٠

فلقد كان (الاسلام) أكثر من حركة دينية ، كـان حركة اجتماعية مثلت في مراحلها الأولى ، وعلى نحو معمق وجذري ، طموحات الأرقاء والعوام ونصف الأحرار ، في ما سمي بـ (المجتمع العربي الجاهلي) ٠ لقد جاءت هذه الحركة بتحولات اقتصادية واجتماعية وثقافية[١٣] ، وفي افرازها لهـذه التحولات ، أفرزت التحول الأدبي في اللسان العربي من خلال (القرآن) رأس كل خيال تصويري في الشعر العربي ٠

كما كانت الصوفية العربية : (تعبيرا عـن الاحتجاج علـى المجتمع الطبقي القائم ، بغض النظر عن الوسائل المتبعة في هذا الاحتجاج)[١٤]، مثلما أنها مثلت (ايديولوجيه الفئات الوسطى المدينية (سكان المدن) المعادية للارستقراطية التي تضطهد (عباد الله) أو ايديولوجية الحرفيين والفلاحين)[١٥] كما يذكر الدكتور عبد الله حنا ٠

لقد كانت الصوفية غلافـا ايديولوجيا للانتفاضات الاجتماعية في التاريخ العربي ، وفي كل عصور الاقطـاع ٠ يقول (انجلـز) : (ان المعارضة الثورية للاقطاعية تلف العصر الوسيط كله ، وقد تجلت حسب

---

١٣ ــ مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ــ المرحلة الاولى ــ تأليف د ٠ طيب تيزيني ــ سلسلة في الفكر الفلسفي العربي ــ دار دمشق للطباعة والنشر ١٩٧١ ٠

١٤ ــ حنا ، عبد الله ــ مجلة المعرفة ــ عدد ٢٠١ ٠

١٥ ــ حنا ، عبد الله ــ القضية الزراعية والحركات الفلاحية ٠

ظروف العصر . أما بسطهر الصوفية ، أو بمظهر الهرطقة المكشوفة . او اتخذت شكل الانتفاضات المسلحة)[١٦] .

كما أن (الباتنيئية الشرقية) أو مذهب وحدة الوجود الحلاجي (كانت ـ طبقيا ـ تعبيراً عن احتجاج ونقمة الجماهير المسحوقة ضد الاقطاعية)[١٧] كما يقول الدارس السوفيني أ . ماكوفلسكي .

لقد غيرت الصوفية ، بنية المجتمع الفوقية ، واتخذت مواقف هرطقية مكشوفة ، ضد الايديولوجية الدينية ، وضد سلطة الشريعة . ويقول الدارس السوفيتي ف . اشموس في هذا الخصوص .

(كانت الصوفية أحيانا شكلا من أشكال معارضة الايديولوجية الدينية في المجتمع الاقطاعي ، ذلك أنها تستبدل العقائد الملزمة للجميع ، بعلاقة الانسان الذاتية مع الله بالتأويل الفردي للايمان . وقد تطور هذا الموقف في ظروف معينة الى صراع ضد الايديولوجية الاقطاعية ، وضمن النظام الاقطاعي ذاته)[١٨] .

وهذا ما لاحظه الدكتور طيب تيزيني في أن ظاهرة التصوف (انطلقت من نقطة أساسية ، تمثل خطاً مشتركاً بينها وبين الفكر المادي . هذه النقطة هي مجابهة الواقع الاقطاعي ، وايديولوجيته المناهضة للتقدم الاجتماعي وللفكر الانساني)[١٩] .

---

١٦ ـ ماركس وانجلز ـ المؤلفات ـ المجلد السابع ـ ص ٣٦١ .
١٧ ـ أ . ماكوفلسكي ـ موجز تاريخ الفلسفة ـ الجزء الأول ـ ترجمة: توفيق ابراهيم سلوم ، مراجعة د . خضر زكريا .
١٨ ـ ف . اشموس ـ المصدر نفسه ص ١٦٨ .
١٩ ـ الدكتور تيزيني ، طيب ، مشروع رؤية جديدة ـ ص ٤٠٩ .

لقد أفرزت الظاهرة الصوفية تجربتها الشعرية الفنية المميزة التي تعتبر بحق ، جذراً من الجذور الأصيلة للقصيدة النثرية في التراث الكتابي العربي • كما تمثلها تجليات (ابن عربي) ومواقف (النفّري) بشكل خاص •

هكذا نجد أن (المسألة الفنية) المطروحة هنا (القصيدة النثرية)• تخفي خلفها ارتباطا عميقا (بالمسألة الاجتماعية) كما بدت في الأصول الطبقية والثقافية والفنية (للقصيدة النثرية) العربية •

ان لدينا ثلاث لحظات فنية تخفي خلفها رابطها الاجتماعي وهذه اللحظات هي الجذور الأساسية لقصيدة النثر العربية • انها (القرآن، شعر المتصوفة ، جبران) •

— ٧ —

واذا خلصنا الى ذلك • فان السؤال الكبير التالي يبرز الى الصدارة : من هو شاعر النهضة ؟ لقد حللنا المناخ الاقتصادي ـ الاجتماعي ، والثقافي ، والفني لعصر النهضة ، فهل محمود سامي البارودي هو شاعر النهضة ؟

لقد كان عصر النهضة الأوروبي في القرنين الـ ١٥ و الـ ١٦ ومطلع الـ ١٧ مرتبطا بـ :

١ ـ ثورة ثقافية ضد سلطة الكنيسة •

٢ ـ انتقال المجتمع من الاقطاعية الى البورجوازية (المدن ـ الصناعة ـ الاكتشافات العلمية والجغرافية •••) •

٣ ــ استقلالية الفلسفة عن اللاهوت الغيبي ، وتوجهها نحو الانسان والطبيعة ، واهتمامها بالتجربة .

وكان هذا العصر يعني بالنسبة للشعر الأوروبي الذي كان غالبا على أدب عصر النهضة :

١ ــ انعتاق الأدب من تبعيته للقصور والأمراء .

٢ ــ الاهتمام بالفرد (الحرية) وحياته الدنيوية (الغاءالكنيسة).

٣ ــ رفض سلطان القواعد التقليدية في الشعر (تجديد مجموعة (البلياد) الفرنسية في الشعر الفرنسي وفي أبحره ومفرداته وتفعيلاته) .

٤ ــ انتشار مناخ من الحرية اللغوية[٢٠] .

ومثلما كان (للمثاقفة) ما بين الشرق والغرب ، دور بارز فيالنهضة الأوروبية ، حيث كان العرب وسيط الغرب الى اكتشاف (أرسطو) والفكر اليوناني بشكل عام . كما كان لترجمة مؤلفات ابن رشد والخوارزمي وابن سينا والفارابي ، دور بارز في الأحداث الثقافية لعصر النهضة الأوربي ، فان المثاقفة الفكرية والفنية ما بين الغرب والشرق في القرنين التاسع عشر ومطلع القرن العشرين . كانت الوسيط الثقافي الى عصر النهضة العربي .

لقد كشف عصر النهضة العربي عن آفاق ثورة بورجوازية

---

٢٠ ــ الدكتور الخطيب ، حسام ــ الأدب الأوروبي : تطوره ونشأة مذاهبه .

ديموقراطية علمانية تنويرية . اجهضت بفعل الضغط والتآمر الامبريالي .
في الأطر السابقة يجب أن نفهم عصر النهضة العربي لكي نحدد شاعر النهضة العربي .

فكما يقول الدكتور عبد الله حنا[٢١] ان المؤرخين البورجوازيين درجوا على اعتبار الحملة الفرسية ، والارساليات الدينية سبباً في النهضة العربية . واذا كان الدكتور حنا يدعو الى اعادة تاريخ عصر النهضة على أساس العوامل الاقتصادية والاجتماعية . فان الضرورة تدعو أيضا الى اعادة كتابة التاريخ الثقافي ، والفني الشعري لعصر النهضة على أساس العلائق ما بين (المسألة الفنية) و (المسألة الاجتماعية) .

انطلاقا من هذه الرؤيا المشروعة ، ومن كل ما سبق يحق لنا أن نتساءل :

من هو شاعر النهضة العربي ؟ هل هو محمود سامي البارودي (١٨٣٨ ـ ١٩٠٤) أم جبران خليل جبران (١٨٨٣ ـ ١٩٣١) ؟

ان النهضة قفزة الى الأمام . فماذا حقق البارودي من قفزة في ميدان الشعر ؟ لقد كرر القديم ، وأعاد انتاجه . ولذلك نتساءل لماذا يعتبرون (البارودي) شاعر نهوض وليس شاعر انكفاء . ان الجهاز الثقافي التقليدي يعتبر كل عملية (انكفاء) عملية (نهوض) ولذلك ليس مستغربا أن يأخذ هذا (النهوض) أي (الانكفاء) صيغة (المعارضة الشعرية) ،

---

٢١ ـ الدكتور حنا ، عبد الله ـ القضية الزراعية والحركات الفلاحية ص ١٥٩ .

لأن المعارضة هي شكل من أشكال اعادة انتاج القديم • واعادة انتاج القديم تعني للجهاز الثقافي التقليدي (النهوض) •

فالبارودي ، نظـم في أغراض الشعر القديم ، وحـاكاه في أساليبه ومعانيه ، حيث وقف على الأطلال ، ووصف نجداً ورباهـا وحيوانها ، والدمن والغيث والبرق وشبه المـرأة بالظبي والمهـاة كما يذكر حنـا الفاخوري في كتابه (تاريخ الأدب العربي) •

لقد « رد الى المعاصرين يقين القدرة على الاحتذاء بالشعراءالعباسيين والمخضرمين والجاهليين » • هذا اليقين هـو ما يسميه الجهـاز الثقافي التقليدي (نهوضا) وهو ما نسميه نحن (انكفاء) • وهذا يقودنا الى السؤال التالي : ماذا حقق البارودي من نهضة على صعيد الشعر ؟ ماهي نتائج عصر النهضة على شعره وفي شعره ؟ •

لقد كان البارودي شاعرا وطنيا في حدود مشاركته في النضالالوطني المصري ، وكان شاعرا قوميا في حدود انتمائه الى التراث العربي ، وليس الى مفهوم قومي واضح • وكان شاعرا معاصرا في حدود وصفهللكهرباء والقاطرات والسجون والآثار المصرية • لقد انطلق البارودي في كل ذلك من موقف قديم ، سلفي ، جاهز • فكرر هذا الموقف ، وأعاد انتاجه •

أمـا جبران خليل جبران فقـد رفض الأسس الفكريـة والنفسية والاجتماعية والاقتصادية والفنية للمجتمع الاقطاعي الشرقي • لقد رفض جبران السلطة بمعناها الاجتماعي وليس الحقوقي ــ السياسي فقط •

رفض سلطة الأب التقليدي في العائلة ، وسلطة الاكليروس الديني الثقافية والشرعية والاجتماعية ، وسلطة الاقطاعي ، وسلطة العثماني •

كما رفض الظلم الاجتماعي ، وكشف عن نزعة اشتراكية طوباوية • مثلما التحم بقضايا بلاده الوطنية وأراد لها الحرية والاستقلال •

يرافق هذا الرفض ، رفض آخر للبنى الشعرية التقليدية العربية • وقد أنجز هذا الرفض بث غنائية شعرية نقلت الشعر العربي من مناخ (الكلاسيكية) الى مناخ (الرومنتيكية) ومن (الشعر الكلاسيكي) الى (الشعر المنثور) ومن (شعر العقل) الى (شعر الرؤيا) •

لقد كان أدب جبران يستلهم رؤياه وآفاقها من عمق التحولات التي طرأت في عصر النهضة العربي ، وكان جبران في خضم هذه التحولات مستوعبا لها . ومعبراً عنها ، أكثر مما كان عليه البارودي •

لقد حقق نهضة في الكتابة الشعرية العربية ، تربت عليها أجيال من الأدباء والشعراء والمثقفين والمتعلمين • لذلك فانه مولد (النهضة الفنية الشعرية) في الأدب العربي المعاصر • وهذا يقودنا الى أن (الشعرالمنثور) كان الاطار الفني لهذه النهضة التي أبتسرها التقليديون ، وجيروها لحساب قيمهم السلفية البائدة • وهذا كله يؤدي الى نتيجة منطقية ، وهي أن جبران خليل جبران ، مثل النهضة في تشكلها الفني ، والكتابي •

كان (أوراق العشب) لو ولت ويتمان عام ١٨٨٥ ، أول من أوجد مفهوم (الشعر المنثور) بصورة رسمية في التاريخ الأدبي • لقد أحدثت قصائد الديوان زلزالا في الأحداث الثقافية لأمريكا ، حيث كتبت احدى صحف بوسطن ــ مركز الثقافة الأمريكية في القرن التاسع عشر « يجب ألا يجد هذا الكتاب مكانا بين قوم يتمسكون بفضيلة احترام النفس ،

ويجب أن يطرد المؤلف من كل مجتمع مهذب كسن هو أحط من البهائم »[٢٢] ولكن (أمرسن) • « شيخ الفكر الامريكي حينئذ ، ذلك الفيلسوف الشاعر النقاد الذي شحن بشخصيته الجو الذهني في أمريكا طيلة الجزء الأكبر من القرن الماضي »[٢٣] كتب الى ويتسان ، يقول : « اني أرى في كتابك أروع قطعة من الخيال والحكمة ، جادت بها القريحة الأمريكية •• أجد فيه أشياء لا تضاهى صيغت في قوالب لا تضاهى ••• اني أحييك في مطلع مستقبل عظيم »[٢٤] •

ومن أمريكا . انتقلت التسمية الى أوروبا عموما والى فرنسا خصوصا . حيث كتب رامبو . وبودلير . ومالارميه . ولوتايرمون ، ولافورك . و ت.س اليوت •• حتى سان جون بيرس . والدفعة الأخيرة من الشعراء الأوربيين الشبان بأسلوب (القصيدة النثرية) •

ومثلما كان وتمان « المؤثر الأكبر في الشعر الأمريكي والأوروبي . واليه يمكننا أن ننسب عددا من الشعراء المحدثين من أمثال كارل ساندبرغ ، وفاشل لندساى . وادغرلي ماسترز ، واريشبولد مكليش »[٢٥] • فان جبران ، كان المؤثر الأكبر في الأحداث الفنية الشعرية العربية ، حيث نلمس تأثيره الواضح جدا في انتاجات علي الناصر

---

٢٢ ـ جبرا ، ابراهيم جبرا ـ الحرية والطوفان ـ دراسات نقدية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ الطبعة الثانية ـ بيروت ١٩٧٩ ص ١٧٣ •

٢٣ و ٢٤ جبرا ، ابراهيم جبرا ـ المصدر نفسه ـ ص ١٧٤ •

٢٥ ـ جبرا ، ابراهيم جبرا ـ المصدر نفسه ـ ص ١٩٢ •

وأورخان ميسر واسماعيل عامود وسليمان عواد • وفي أجيال متعددة من المثقفين •

ومثلما كانت صحف (بوسطن) تشن حملة ضد وولت ويتمان ، وتطالب بطرده (من كل مجتمع مهذب ، كمن هو أحط من البهائم) •

كانت مجلة (الأمالي) في عام ١٩٣٩ . قد قامت بحملة هجوم منظمة، وعلى دفعات متتالية ضد جبران • لقد كانت هذه المجلة تحمل راية الثقافة السلفية آنذاك بزعامة الدكتور عمر فروخ الذي كتب يقول : (كتاب « النبي » لجبران . كتاب عادي الآراء ، بعيد عن المنطق •• وأنا لا أشك ساعة من يوم ، بأن كتب جبران احتقار للرجولة وللانسانية)[٢٦] •

كما يكتب في عدد آخر من (الأمالي) . « ان كتبه جداً عادية لا يجدر بكاتب أن يهبها وقتا لنقدها نقدا مفصلا ، ولا بقارىء أن يضيع عظيما من وقته لقراءتها ، فضربت عنها صفحاً ، وربما رجعت الى الاشارة اليها جملة واحدة . اشارة عارضة ، أو مختطفة »[٢٧] •

ومثلما كان لمجلة (شعر) التي صدرت عام ١٩١٢ برعاية الشاعر الامريكي الكبير ازرا باوند ، دور بارز في انتعاش هذا الشعر . في العشرينات من هذا القرن[٢٨] فان مجلة (شعر) العربية التي صدرت عام

---

٢٦ ــ مجلة الأمالي السنة الأولى ــ عدد ٤٠ ــ عام ١٩٣٩ •

٢٧ ــ نظمة مجلة الأمالي منذ سنتها الأولى في عام ١٩٣٩ حملة هجوم مكثفة وعنيفة على جبران خليل جبران وفي الأعداد (٤٥ و ٤٢ و ٤٥ و ٥٠ و ٥١ خصوصا • وقد تمت هذه الحملة برعاية وتوجيه صاحب المجلة ورئيس تحريرها : الدكتور عمر فروخ) •

٢٨ ــ الدكتور لؤلؤة ، عبد الواحد ــ مجلة شعر ــ العدد ٤٣ ــ السنة الحادية عشرة ــ صيف ١٩٦٩ قضية الشعر الحر في العربية ــ ص ٥٥ •

١٩٥٧ . ومن قبلها (الأديب) في الأربعينات . قد لعبت دورا تاريخيا بارزاً في انتعاش هذا الشعر •

اذن ، فقد كانت (قصيدة النثر) نتيجة لتطور الكتابة الأمريكية ـ الأوروبية ، لذا فان الضرورة تبرز من أجل انتاج (قصيدة نثر) عربية . تستمد جذورها من التجربة التخييلية في القرآن ، ومن التجربة الرؤيوية في رسائل (التوحيدي) ، (ابن عربي) ومواقف (النفّري) وانجازات (جبران) • وفي ذلك يجب اعادة قراءة التراث الكتابي العربي انطلاقا من رؤيا جديدة ، وموقف جديد •

من (الشعر المنثور) الى (القصيدة النثرية) :

يختلف (الشعر المنثور) عن (القصيدة النثرية) بمقدار ما يختلف (الشعر الحديث) الذي قدمته نازك الملائكة ، وعبد الصبور ، والشرقاوي ، وحجازي في أواخر الأربعينات ، ومطلع الخمسينات عن (القصيدة الجديدة) حاليا • اذن نحن أمام نقلتين في الشعر العربي المعاصر تمتا في رحم تاريخي واحد ، وهما :

١ ـ انتقال الشعر العربي من (القصيدة الحديثة) الى (القصيدة الجديدة) •

٢ ـ الانتقال من (الشعر المنثور) الى (القصيدة النثرية) •

وما يهمنا هنا هو تحديد ملامح النقلة الثانية . لأن تمييز هذه النقلة ضروري جدا لفهم القوانين الداخلية التي حكمت تطور الكتابة الشعرية العربية •

ومن أبرز الذين أشاروا الى تمييز هذه النقلة . الناقد غالي شكري .

في كتابه (شعرنا الحديث.. الى أين ؟) وذلك في معرض حديثه عن تجربة لويس عوض في (بلوتولاند) فهو يميز تجربة لويس عوض . ويعتبرها (أقرب ما تكون الى قصائد النثر الحديثة منها الى الشعر المنثور الذي عرفته العربية طويلا عند جبران وغيره)[٢٩] .

ان التقليديين يخلطون ما بين (القصيدة النثرية) و (النثر الفني) يخلطون بين ما قدمه الجاحظ والتوحيدي والقاضي الفاضل فيما مضى، وما قدمه جبران في القرن العشرين . وكنموذج مجسم لذلك الدكتور محمد خير حلواني ، والدكتور أحمد بسام ساعي . فهما لا يميزان (الشعر المنثور) عن (النثر الفني) أولا ، و (القصيدة النثرية) عن (الشعر المنثور) ثانيا[٣٠] .

ان (النثر الفني) في ذروته الممثلة بالجاحظ ، لا علاقة له بالشعر . بل انه أسلوب فني تقني في كتابة النثر التعليمي والاخباري والانشائي . وهذا الأسلوب بني في نتاجات الجاحظ على الترادف والازدواج والتلوين الصوتي والتلوين العقلي ، والاستطراد ، والتصوير البياني التقليدي ، كما بني أحيانا وليس دائما على قصر الجملة .

ولكن هذه المعطيات كلها ، لا تعطي لهذا النثر صفة الشعر . انها نمط فني لجمالية النثر لا أكثر . وقد انحط هذا النمط تماما في مرحلة (التصنع) التي تمثل بالهمذاني ، والقاضي الفاضل ، وابن العميد .. الى عصر النهضة .

---

٢٩ ـ شكري . غالي ، شعرنا الحديث الى أين .
٣٠ ـ مجلة الشعلة ـ اللاذقية ـ العدد رقم ٨ تاريخ تشرين الثاني ١٩٧٧ حوار حول القصيدة النثرية مع أحمد بسام ساعي ، ومحمد خير حلواني .

ولذلك نجد أن حنا الفاخوري في كتابه (تاريخ الأدب العربي) يعتبر (أبا الفرج الأصفهاني ، وابن قتيبة ، وأبا العباس المبرد . وأبا بكر الصولي ، وأبا منصور الثعالبي ، وضياء الدين بن الأثير ، وحتى القاضي الجرجاني . وأبا الهلال العسكري ... ممثلين لـ (النثر الفني) . كما يعتبر أديب اسحاق ، والأفغاني ، ومحمد عبده ، والكواكبي . وقاسم أمين . ومصطفى كامل ، وسعد زغلول ممثلين له أيضا .

ان هذا يشير الى الخطأ المنهجي الفادح في اعتبار (القصيدة النثرية) مجرد (نثر فني) . لقد قام (الشعر المنثور) في مناخه الفني عند جبران على قانون (التسوج الغنائي) بصيغته الرومنتيكية المدرسية ، في حين أن المناخ الفني لـ (القصيدة النثرية) قام على قانون (التوتر الغنائي) كما عند الماغوط ، وعلى قانون (التوتر الدرامي) كما عند أدونيس . وعلى نسف العلاقات التقليدية في منطق اللغة ، وبناء علاقات جديدة في مناخ من هذيانية تقترب الى السوريالية كما عند أنسي الحاج . وعلى المناخ السوريالي كما في (رهائن) و (تلك البلاد) لصلاح فائق ، وكما عند أسعد الجبوري .

لقد دخل (الشعر المنثور) منذ أول محاولة له على يد الريحاني في مشروع تجريبي ، فقد بقيت هذه المحاولة بحدودها الأولى في سياق (الشعر المرسل) ثم تطورت الى المناخ الرومنتيكي مع جبران ونعيمة وفؤاد سليمان ... الخ ، والى المناخ الملحمي مع علي الناصر في (البلدة المسحورة وموانا) وفي (دن الدموع) والى السوريالية مع علي الناصر أيضا وأورخان ميسر ، والى الرمزية مع ألبير أديب ، والى الصوفية مع خير الدين الأسدي .

وفي حين قام (الشعر المنثور) على بث دفقة من الحيوية . والحركة الداخلية ، في مناخ اللغــة ، والتأليف الايقاعي ما بين المفردات . فان (القصيدة النثرية) تقوم على تحويل علاقات اللغة ، وتغييرها . ومنحها دلالات جديدة • انها تطمح الى انجاز لغة جديدة ، وشعر جديد كما في (كتاب الملاجة) لمحمد عمران •

ان البنية التركيبية الرؤيوية التخييلية تميز تماما (القصيدةالنثرية) عن (الشعر المنثور) المتشكل من خلفية أحاديه ، اما أن تكون رومنتيكية. أو صوفية ، أو سوريالية •• الخ ، كما مر معنا في المراحــل التجريبية لهــذا الشعر •

لقد جــاء جيل مجلة (شعر) مثل (توفيق صايغ ، أدونيس ، أنسي الحاج ، جبرا ابراهيم جبرا ، شوقي أبو شقرا ، عصام محفوظ ، فاروق مرعشي •••) بعدة ثقافية بورجوازية صغيرة تدور في رؤيا الاحتجاج الفردي ، والتمرد ، والاغتراب ، والهلع المتافيزيقيين حيث رفعت هــذه الرؤيا راياتها التي يلخصهــا الدكتور عبد الواحــد لؤلؤة بـ (النفي ، الغربة . الوحدة ، الحرمان ، الرفض ، الاضطهاد ، اللامنطقي ، عبوديــة المكان والزمان ، الموت الفاجع •••)

أما جيل السبعينات في القصيدة النثرية العربية ، فقد جاء بعدة ثقافية جديدة . لقد تجاوز الهلع . والاغتراب ، والتمرد الميتافيزيقي عند جيل الستينات . واستوعب انجازات هذا الجيل في اطار تجربة جديدة . تقوم على كشف المساحات الصغيرة عن الحياة الانسانية . وشرائحها اليومية ، ومشاعرها المتواترة في المدينة المعاصرة • ومن أبرز شعراء هذا الجيل الذي تشكلوا في اطار تيار : نزيه أبو عفش . وبندر عبد الحميد. ورياض

الصالح الحسين ، ومحمد منذر مصري ، وعادل محمود ، ومروان صقر ، وفيصل خليل .

وهذا لا يعني أن كل ما كتب تحت اسم (القصيدة النثرية) هو كذلك . ان أسف سوزان برنار في دراستها القيمة (القصيدة النثرية منذ بودلير الى اليوم) على شيوع (قصيدة النثر) في فرنسا . لأنها سمحت للكثير من الأقلام أن تسف تحت اسمها يبدو واردا أيضا لدينا .

ان هناك نتاجاً عريضاً من الشعر ، يعتبر ذاته (قصيدة نثرية) ولا علاقة له بهذه القصيدة . ان هذا يعيدنا الى التمييز ما بين (النثر) و (القصيدة النثرية) ، وما بين (القصيدة النثرية) و (الشعر المنثور) .

فتجربة سليمان عواد واسماعيل عامود في سورية هي امتداد لرومنتيكية جبران بشكل خاص . ولتقنية (الشعر المنثور) بشكل عام . بينما يبدو اسماعيل عامود منذ (التسكع والمطر) قابعا ليس في مناخات الماغوط فحسب . بل وفي قصيدته أيضا . مثله مثل سنية صالح في (حبر الاعدام) .

ولكن هل تبقى مغامرة التجديد أسيرة الشكل ؟

ان الخروج من الشكل الى اللاشكل . هو ذروة المغامرة التي أنجزتها الممارسة الشعرية العربية الحديثة . وميزتها . ولقد طرح هذا الخروج مقولة بدأت تؤسس نفسها ابداعيا . وهي مقولة (الكتابة) . فثمة ممارسة كتابية عربية لا تدخل في اطار (الأجناس الأدبية) بل تخلط بينها . أو تتأسس خارجها .

ان (بيان الكتابة) في الجزء الثالث من (الثابت والمتحول) لأدونيس

مظهر بارز من مظاهر هذا التحول الى مقولة (الكتابة) • يرافق البيان النظري النقدي ، بيان آخر ابداعي ، هو (مفرد بصيغة الجمع) •

واذا كان مشروع (الكتابة) في المشرو عالتجريبي العربي ، يبدو وثيق الصلة ، بل ومرحلة تطورية متقدمة من مراحـــل تطور (القصيدة النثرية) العربية ، فان هذا يقودنا الى سؤال هام وواسع هو :

هل (الكتابة) هي أفق المشروع العربي لـ (قصيدة النثر) ؟ واذا كان كذلك ، فهـــذا يعني أننا لابد وأن نقف مـــرة أخرى لتمييز انتقال (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) •

★ ★ ★

الفصل الثالث

القصيدة النثرية في سورية
بين (رؤيا) جيل الستينات و(شفوية) جيل السبعينات

اذا كان جيل الستينات ، جيل « رؤيا » القصيدة ، فان جيل السبعينات هو جيل « شفوية » القصيدة . لقد تحولت القصيدة بين الجيلين من القصيدة ــ العالم ، الى القصيدة ــ اليوم ، ومن القصيدة ــ اللغة ، الى القصيدة ــ الكلام ، ومن القصيدة ــ الصورة ، الى القصيدة ــ الشعور ، وبالمختصر من (القصيدة ــ الرؤيا) الى (القصيدة ــ الشفوية) لقد ساهمت حركة (مجلة شعر) في تكوين المشروع الاول ، مشروع الرؤيا ، حتى أنها أعطت المرحلة الشعرية العربية الستينية كلها طابع القصيدة ــ الرؤيا . في حين ساهمت حركة الشعراء الجدد في سورية (نزيه أبو عفش ــ بندر عبد الحميد ــ محمد منذر مصري ــ عادل محمود) في تكوين المشروع الثاني ، مشروع القصيدة ــ الشفوية .

والى الآن ، لا نزال في اطار الترتيب المنطقي للمشروعين ، الا أن

الترتيب الواقعي يشير الى تداخل المشروعين فيما بينهما ، وخصوصا تداخل المشروع الأول (الرؤيا) في المرحلة السبعينية واستمراريته . الى جانب المشروع الشفوي الذي تشكل بجهود حركة شعراء السبعينات في سورية .

اننا سندرس مشروع (الرؤيا) الذي كرسه جيل الستينات ، ليس في اطار الجيل ، بل في اطار مشروعه الذي لا يزال مستمرا ، وهذا يعني تجاوز (العقدة الجيلية) .

كما أننا سندرس مشروع (الرؤيا) في اطار وحدة الحركة الشعرية العربية الحديثة وتكاملها ، لأن الحداثة هي (رؤيا) قبل أن تكون شكلا فنياً ، الا أن كل حداثة لا يمكن أن تكون كذلك دون شكل طليعي ، ولا شك أن القصيدة النثرية هي أكثر الأشكال الشعرية طليعية . هذا من جهة . ومن جهة أخرى لا يمكن قسم مشروع (الرؤيا) بين حلقتين فنيتين ، لأن (القصيدة النثرية) هي جزء لا يتجزأ من الحركة الشعرية العربية الحديثة .

★ ★ ★

المبحث الأوّل
في القصيدة ـ الرؤيا

ـ ١ ـ

الحداثة هي (رؤيـا) قبل أن تكون شكلا فنيا . لقد كان تحول الشعر العربي من الفرض الى الرؤيا أبرز بصمات الحداثة العربية في هذا القرن . ولقد كان هـذا التحول يعني علـى صعيد الممارسة الشعرية ، الانتقال من لغة التعبير الى لغة الخلق ، ومن لغة التقرير أو الايضاح الى لغة الاشارة ، ومن التجزيئية الى الكلية ، ومن النموذجية الى الجديد ، ومن الانفعال بالعام الى الكشف عنه ، ومن المنطق الى اللاوعي ، ومن الشكلية القبلية ، الى أشكال خاصة يفرزها تنامي الرؤيا . من هنا فان كل رؤيا هي تغيير لنظام الأشياء ، وقفز خارج منطقها ، يفرز لغته الخاصة لغة التغيير والتحول ، لأن الرؤيا هي تحويل لعلاقات الأشياء . ومن هنا كانت (الرؤيا) خروجا عن الأشكال الفنية المألوفة ، الى أشكال غير محددة بقالبية جاهزة . ان (الرؤيا) هي تمرد على سلطان (النموذجية الفنية) الموروثة ، ودخول في أشكال غير معروفة ، مثلما هي موقف من

العالم . وشكل من أشكال الوعي الفني له ، الذي هو احد مستويات الوعي الأيديولوجي .

ليست الرؤيا هروباً من الواقع ، بل هي عملية نفاذ فيه . لأنها في الان ذاته عملية بحث في واقع آخر ان الرؤيا تعارض الواقع المعطى بواقع آخر تستقصيه وتكتشفه . ومن هنا فانه « ليس للتخيل غريزة التقليد » كما يكتب ايلوار ، أو غريزة التطابق مع العالم ، أو حتى مع نفسه . ان الرائي لا يبحث عن نموذج ، بل يبحث عن شيء آخر يريد كشفه ، والقبض عليه . اذ أنه « لا نموذج لمن يفتش عما لم يره مطلقا » كما يقول ايلوار .

— ٢ —

ان الانتقال من الوزن الى الايقاع ، كان أحد التغيرات التي أفرزها تنامي الرؤيا الشعرية العربية . ولقد كان تنامي هذه الرؤيا في رسائل « التوحيدي » و « ابن عربي » ومواقف « النفرى » و « مالدور » لوتريامون ، و « فصل في الجحيم » لرامبو يتضمن في جملة التغيرات التي أفرزها ، الانتقال من الوزن الى الايقاع . ان سلطان الوزن قد انتهى ، لأنه جزء من سلطان القالبية التي أطاحت بها الرؤيا . ان الوزن جزء من الايقاع وليس الايقاع كله . كما يؤكد كمال أبو ديب في كتابه (في البنية الايقاعية للشعر العربي) . حيث أن الخليل بن أحمدالفراهيدي لم يكتشف الا جزءاً يسيراً من ايقاع الشعر العربي . ان قسما كبيرا من التجربة الشعرية العربية التي تدعي الحداثة ، لم تستطع أن تسيطر الا على الوزن . لم تستطع أن تكتشف ايقاعات جديدة ، مثل تجارب أحمد

سليمان الأحمد ، وأيمن أبو شعر ، وشوقي بغدادي ، وسليمان العيسى، وصابر فلحوط ، ولـذا كانت تجارب هؤلاء الشعراء تمثل اعادة انتاج لحساسية القصيدة التقليدية ، وتكرارا لها • ومن المفيد أن نشير هنا الى افتقاد هذه التجارب الى (الرؤيا) • وأن نشير أيضا الى علاقة ذلك بعدم اكتشاف الايقاع ، والانغلاق في حدود الوزن الخارجي الموروث ، لأن (الرؤيا) هي عملية تفجير لجذور اللغة ، التي تزخر بايقاعات داخلية لا حد لها ، ولأنها تتضمن الخروج من الوزن الى الايقاع ، لقد استطاع عدد نادر من الشعراء العرب أن يكتشفوا الى جانب (التفعيلة) ايقاعات غنية لا حد لها ، مثل أدونيس ، ومحمود درويش ، وسعدي يوسف ، وسليم بركات ، بحيث يتم طمس الوزن الخارجي تقريبا ، ولا يبقى الا ايقاع اللغة المتدفقة ، في تنامي الرؤيا •

من هنا ، فان الحداثة هي (رؤيا) قبل أن تكون شكلا فنيا ، الا أن كل حداثة تفترض شكلا فنيا جديدا • وآفاق القصيدة النثرية كشكل طليعي ، وفسحة حرية كاملة ، هي الأكثر طليعية في ركام الانتاج الشعري العربي الحديث •

ـ ٣ ـ

في مقدمته ، يعرف ابن خلدون الرؤيا بأنها (مطالعة النفس لمحة من صور الواقعات ، فتقتبس بها علم ما تتشوق اليه من الأمور المستقبلية)[١] • هكذا هي الرؤيا احتضان للحاضر ، واستكشاف

---

١ ـ ابن خلدون ـ المقدمة ـ ص ١٠٢ •

واستقصاء للمستقبل • ان (الرؤيا) في دلالتها الأصلية التي تعني (الحلم) هي نوع من الالتحام برغبات لم تتحقق ، اذ أن الوظيفة الأساسية للحلم ، هي وظيفة تعويضية كما يقول فرويد •

ان (الحلم) عالم تخييلي ، ومن هنا صلته بالشعر الذي يدخل في باب الفنون التخييلية • لهذا فان الشعر ــ الرؤيا ، ليس عملية تكرار للواقع ، ولكنه ابتكار له ، وتجديد • وبمقدار ما يختلف الحلم عن اليقظة • يختلف شعر (الرؤيا) عن شعر (العقل) •

ان الحلم بطبيعته لا محدود • واليقظة بطبيعتها محدودة • كذلك شعر الرؤيا وشعر العقل • الحلم مضاد للواقع الفيزيقي ، انه كما تعرفه أنابيس نن : (الأفكار والصور التي توجد في الذهن ولا تخضع للعقل ، وليس الحلم بالضرورة هو الصورة أو الفكرة التي تبدو لنا في النوم • انه مجرد فكرة أو صورة تنحو من سيطرة الذهن العقلي أو المنطقي أو السببي[٢] •

كما أن محي الدين بن عربي يشبّه (الرؤيا) بـ (الرحم) • وهذا يعني أن الرؤيا هي عملية ولادة ، وتجدد . وابتكار مثلما هو الرحم • ولأنها كذلك فهي رؤيا هدم ، وتقويض • بينما يرى (جبران) ان الرؤيا هي (عين ثالثة) • فريدة ، نادرة ، تجد ما لا يجده الاخرون . وتستكشف ما يفتقده الآخرون • ولكن (الرؤيا) كعين ثالثة هي حصيلة تمازج الرائي مع الواقع • فالعالم الواحد في استقصاء الرائي ، يبدو ثلاثة عوالم كما يقول أدونيس :

---

٢ ــ نن ، أنابيس ، رواية المستقبل ــ ت • محمود منقذ الهاشمي ــ الآداب الاجنبية ــ عدد ٢٣ ــ آذار ــ سنة ١٩٨٠ •

١ ـ الواقع المرئي المباشر .

٢ ـ الواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرائي .

٣ ـ الواقع الذي يستشفه الرائي من خلال هذا الانعكاس[٣] .

ففي (الرؤيا) يستدرج الشاعر ، العالم الخارجي الى داخله ، حيث تنمحي الفواصل ما بين الذات والموضوع . والموضوع والذات.يصبح الشاعر في درجة توحد وحلول مع الكون والانسان والمجتمع . لذا فانه يخلق ولا يصور ، ويولد ولا يصف . أي أن القصيدة سلسلة تحولات تكشف في كل تحول لها شيئا جديدا .

ـ ٤ ـ

ان القصيدة السلفية تتعامل مع العالم كأشياء ، وليس ككل ، انها تجزىء العالم الى موت وحياة ، الى سماء وأرض ، الى عالم باطن وعالم ظاهر .

إنها في ذلك تنقل العالم في شكله وليس في عمقه ، في قشوره وليس في لبه وهذا التجزىء هو الذي أدى الى أغراض الشعر : مديح ـ هجاء ـ غزل .

في حين أن القصيدة ـ الرؤيا تتعامل مع العالم ككل موحد ، لا كأجزاء . هنا لا يغدو الموت نقيضا للحياة ، بل وجه آخر لها . ولا تغدو

---

٣ ـ ادونيس ـ الثابت والمتحول ـ صدمة الحداثة ـ ص ٢٠٢ .

السماء محركا خارجيا للأرض . بل امتداد للأرض . ولا يغدو الباطن نقيضا للظاهر بل وجهه الآخر العميق •

القصيدة السلفية تنقل العالم ، مجزءا الى أشياء ، في حين أن القصيدة ـ الرؤيا تكتشف العالم في كليته الحقيقية ، في وحدته الكونيه ـ الانسانية هكذا كان الشاعر السلفي ينفعل بالأشياء ؛ في حين أن الشاعر ـ الرؤيوي يكتشف الأشياء • وبين الانفعال والاكتشاف فرق أساسي • الانفعال هو نقل للعالم أما الاكتشاف فهو لا محدودية الخلق •

العالم في القصيدة ـ السلفية يعيش خارج الذات ، في حين أن العالم في القصيدة ـ الرؤيا يعيش في الأغوار الداخلية للذات •

— ٥ —

في (الرؤيا القديمة) تتحدث عن الصوفي أما في (الرؤيا الحديثة) فنتحدث عن (انسان كوني) •

ان الانسان الكوني في (الرؤيا) الحديثة يندفع الى حافة الفعل ، في حين أنه في الرؤيا القديمة استلابي • لذلك فـ (الصوفي) بقي في عوالم ما وراء الطبيعة ، أما (الانسان الكوني) فانه في دراما الوجود الانساني يبحث له عن كيفية أخرى •

لقد كانت الروح (الفاوستية) نحو الاحاطة بكل شيء في الكون تحرك حساسية كل الكوكبة الشعرية الخالدة في العالم • وهذه الروح ليست الا فاعلية (الرؤيا) منذ (لاوتشي) في القرنين السادس والخامس قبل الميلاد الذي كتب قصيدة نثرية طويلة يسمونها في الأدب الصيني

القديم بـ (فو) حيث وضع فيها رأيـه في الشعر الذي عليه أن يكشف العالم ، وينخرط ، ويتجدد في تحولاته الى سان جون بيرس في أوربا • نجد أن أفق الابداع الحضاري الشعري هو جزء من أفق (الرؤيا) •

- ٦ -

ان الخصائص الابداعية لـ (الرؤيـا الشعرية) في العالم ، اليوم ، تمت بالكثير من القرابة الشديدة للشرق • حيث أن الخصائص المشرقية في الرؤيا الشعرية تبـدو ظاهـرة ، في الممارسة الابداعية لكل الكوكبة الشعرية الحديثة والجديدة في العالم مثل : رامبو ، مالارميه ، نوفاليس ، بودلير ، لوتريامون ، نرفال ، أبو لينير ، بروتون ، هولديرلن • وأول هذه الخصائص وأهمها على الاطلاق خاصة (النبوة) خاصة الاستشراف ، والاستقصاء ، والاستكشاف ، والتجاوز •

لقد كان شاعرنا العظيم بدوي الجبل واعياً لهذه الخاصة حيث يقول (الشاعر يأتي بعد النبي مباشـرة • القديس الذي ليس شاعرا يأتي في المرتبة العاشرة بعد النبي[٤]) • هكذا فهـم بدوي الجبل ماهية الشعر حـين كشف عن (صلة الـدم) ما بين الشعر والنبوة • ما بين الشعر والرؤيـا •

لقد فهم (البدوي) الشعر على أنه (كشف) و (اشراق) على أنه دخول في دنيا غير مسلوكة فـ (ليست الأرض دنيا الشاعر فقط • هي

---

٤ ـ عمران ، محمد ، في حواره مع بدوي الجبل ، ملحق الثورة الثقافي ـ العدد الاول ١٩٧٦/٣/١١ •

دنيا على حافة دنيا الشاعر . دنيا الشاعر رابضة وغير معروفة . قد يكون هذا الرأي غير صحيح . لكني أحسه)[٥] .

وهذا ما يؤكده الأستاذ في النقد الفلسفي جورج طومسون (الشاعر هو نبي على درجة مرتفعة من التطور الفلسفي والاجتماعي)[٦] .

★ ★ ★

من الغربة الميتافيزيقية الى الانخراط في دراما الصراع الاجتماعي

تطور القصيدة النثرية / الرؤيا في تشكلها الفني

ساهم شعراء حركة (مجلة شعر) في نقل التجربة الوجودية الى الحقل الشعري . حيث حاولوا ايجاد بنيان ايديولوجي خاص يرتكز الى هـذه التجربة . لقد كان الغزو الوجودي للحقل الثقافي العربي ، ومن ضمنه الحقل الشعري ـ بالضرورة ـ مع مطلع الخمسينات ، قد أنجز تشكله الشعري بعطاءات مجلة « شعر » حيث كانت هذه الحركة في سبيل تجديد المضمون كما يذكر عبد الواحد لؤلؤة . وقد عبر تجديد المضمون عن ذاته أيديولوجيا بالرؤيا الوجودية . حيث طرح شعراء هذه الحركة ، عدة ثقافية وجودية . جديدة وغير مألوفة ، يلخصها عبد الواحـد لؤلؤة بـ (النفي . الغربة . الوحدة . الحرمان ، الرفض ، الاضطهاد ، اللامنطقي ،

٥ ــ المصدر السابق .

٦ ــ طومسون ، جورج ، دراسات ماركسية في الشعر والرواية ــ دار القلم ــ بيروت ص ٧ .

عبودية المكان والزمان ، المات الفاجع ...)[٧] . لقد عبرت هذه العدة الثقافية عن الوجود الفردي المسحوق . حيث طرحت حركة مجلة «شعر» الاغتراب من حيث هو اغتراب الانسان المفرد . المجرد ، بعيدا عن وضعه التاريخي والاجتماعي العياني . ففي قصيدته (بضعة أسئلة لأطرحها على الكركدن) التي تمثل تماما التشكل الشعري للرؤيا الوجودية . يحول توفيق صايغ الرؤيا الى حقل وحيد القصيدة ، يتنامى فيها.وينكسر فيها أيضا . أنه يوغل في رؤيا شعرية توازي بينه وبين الكركدن ، ومثلما تطارد وحوش الغابة ، الكركدن الجميل ، يطرد المجتمع الشاعر . في هذين المستويين يغدو المجتمع غابة وحوش ، ويغدو الكركدن شاعرا غريبا بين البشر . الغابة تطارد الكركدن ، والمجتمع يطارد الشاعر . انها (الرؤيا) تمثل هزيمة (الانتلجنسيا) العربية ، البورجوازية الصغيرةأمام تحولات الواقع . (رؤيا) الصايغ تكتب هذه الهزيمة . انها غربة ميتافيزيقية . حيث أن (الكركدن) في (معلقة توفيق صايغ) ليس الا المثقف البورجوازي الصغير الوجودي ، الذي تطارده الجماعة مثلما أنه ذلك الحيوان الأسطوري الذي تطارده حيوانات الغابة لقتله . انها غربة ميتافيزيقية وجودية نجد استطالاتها في (موت الآخرين ـ ١٩٦٢) لرياض نجيب الريس في وفي (حبر الاعدام ـ ١٩٧٠) و (الزمان الضيق ـ ١٩٦٤) لسنية صالح ، وفي قصائد فاروق مرعشي . وأسي الحاج .. الخ . وفي الغربة الرومنتيكية في شعر سليمان عواد واسماعيل عامود . حيث أن هذه التجارب توجهت نحو العوالم الداخلية للذات .

---

٧ ـ لؤلؤة ، عبد الواحد ، مجلة شعر ـ عدد ٤٣ ـ السنة ١١ ـ صيف ١٩٦٩ ـ قضية الشعر الحر في العربية ـ ص ٥٥ .

ضمن المنظور الفلسفي الوجودي الملفع بهالة شعرية رومنتيكية ، وانسداد روحي .

لقد استطاعت هذه التجارب في حقبة الستينات أن تعمق مشروع الحداثة ، باتجاه الشعر ـ الرؤيا . ان جيل الستينات بحق هو جيل الشعور الرؤيا ، وهنا تكمن نوعيته وقيمته التي ستتعمق من رؤيا الهلع الذاتي والفرداني الميتافيزيقي الى رؤيا الفعل الثوري الكامن أو المستتر في الواقع .

فمن الغربة الميتافيزيقية ، الى الانخراط في دراما الصراع الاجتماعي ، من الجدل مع المسيح وفي المسيح في رؤيا الصايغ ـ كنموذج شاب في الستينات ـ الى الجدل مع الواقع وفي الواقع في (رؤيا) بحار فيصل خليل ـ كنموذج شاب في السبعينات ـ يتعمق مشروع الرؤيا ، وتتعدد مستوياته الأيديولوجية .

ـ ٧ ـ

ففي قصيدة (بحار « سارغوتا » ذو اللسان الحار)[٨] لفيصل خليل ، متابعة لمشروع ـ رؤيا ـ الستينات ، عبر فهم جديد لها . فهم يقوم على ربط الرؤيا بالفعل ، بحيث تكون القصيدة رؤيا للفعل ، ويكون الفعل ممارسة للرؤيا . تتكون (الرؤيا) في سياق تحول تاريخي ، يتم في بلاد « موزوبوتاميا » الواقعة تاريخيا في بلاد ما بين النهرين ، والواقعة شعريا

---

٨ ـ خليل ، فيصل ، بحار سارغوتا ذو اللسان الحار ، ملحق الثورة الثقافي ، عدد ١٢ ـ السنة ٣ ـ ١٩٧٨/٦/١٥ .

في بلاد ما بين البحرين . الواقعة تاريخيا في الماضي . والمسقطة شعريا في الحاضر . استعارة الحقل التاريخي تأتي نتيجة غياب الديموقراطية . في هذا الحقل الشعري التخييلي ، يتحرك بحار فيصل خليل متمثلا خلاصة الوعي الطليعي ، في آفـاق صراع درامي داخلي شامل ، وتنام ملحمي للرؤيـا .

العمق التاريخي لبحار فيصل خليل ، هو الأرقاء في عهد (أمنحوتب) والجنود الفقراء في عهد (آشوربانيبال) وهو جماهير العبيد في «بابل» و « أورشليم » . وهو المسحوقون في (الأورغواي) و (اسلام آباد) . أما سارغون فعمقه التاريخي هو في « امنحوتب » وهو «اشور بانيبال». وهـو رئيس بلدية طيبة « وهـو الملك البابلي « نابوبيـد » والملك الفارسي » سيروس .

بينما مهيار أدونيس ، لا يعرف الا وحدانيته ، الا فرديته ، المرتبطة برموز ثقافية تشكل عمقه التاريخي . مهيار هـو أدونيس وفاوست ، وسيزيف ، ورزادشت ... الخ ، مهيار كما يقول جبرا ابراهيم جبرا هو المأساة البطولية النرجسية ، وقد توحدت فيه شخصيات عظيمة أخرى .

ان بحار فيصل خليل ، بحار غيفاري كاستروي ، لا ينتظر الاحتمالات والمراهنات . والظروف أنه يتمثل موضوعة (غيفارا) : (أنت ثوري ، اصنع اذن ثورة) . في حين أن البحارة يراهنون على الحل الانتظاري ، والاحتمالات .

أما نحن فسننتظر

ودائما ، هنالك احتمال

أن يتحول الماء الى بخار

.../ كلا أيها البحارة الأصدقاء

هـذا ليس احتمالا .../

بلى أيها البحار الفتى

دائما هنالك احتمال يأتي ـ ويالأسف ـ

فيما بعد

.../ كلا ، أيها البحارة الأصدقاء ،

هذا ليس احتمالا

سقطت احتمالات البارحة

......

......

لن ننتظر احتمالات الألف الثالث

الأرقـام التي « س » تتحول الى بركان

نرغب أن نفتتح غناءنا اليوم

نرغب أن نبدأ تحولنا اليوم

.....

أيها البحارة الأصدقاء

نحن في حاجة الى الطعام

والنبيذ ،

والغناء .

اليوم ، وليس البارحة

اليوم ، وليس في الألف الثالث .

في القصيدة كما نستقرىء من ــ المقطع السابق ــ بنية شعرية درامية تتنامى ملحميا ، انها تقوم وسط فعل تاريخي محدد . هو فعل الصراع الداخلي بين (سارغــون) الذي يمثل السلطة و (موزوبوتاميا) التي تمثل الوطن . هذا الصراع في جوهره طبقي ، قائم على فقر (موزوبوتاميا) وثراء (سارغون) وهذا الصراع في جوهره (ديموقراطي) قائم علـــى حريـــة (سارغون) وقمع (موزوبوتاميا) وهــذا الصراع في جوهره (وطني) لأنه قائم على منع جنوح (موزوبوتاميا) الى الزاوية الخامسة والعشرين) زاوية الفلك الامبريالي .

هذه هي مستويات الرؤيا ، بين شبكتيها الدرامية ، وتناميها الملحمي . وهذه المستويات تكشف العلاقة بين « الشعري » و « الأيديولوجي » من داخل القصيدة ، وليس من خارجهــا . انها انتاج فني لمأزق التحرر العربي ما بين الانتظارية والفعل ، وتكثيف بالرمــوز للمسار الداخلي الذي يحكم هذا التحرر .

هكذا تكون القصيدة رؤيا شعرية لـ (بحار « سارغوتا » المتشيطن

ذو اللسان الحـــار) • الذي يمثل الوعي الطليعي للممارسة الثورية • ويكون البحار تجسيداً لهذه الرؤيا •

لقد كانت ميتافيزيقية (رؤيـــا) الستينات متصلة على نحـــو عميق بخيبة البورجوازية الصغيرة ، وسقوط برنامجها الاجتماعي ـ الاقتصادي هذا السقوط الذي ترك بصمات الخيبـــة واليأس والفرديـــة والشرنقة الذاتية واضحة الى حد كبير •

ان تمزيق شبكة الرؤيا الميتافيزيقية ، وابتكار شبكة أخرى تنمو في تحولات الواقع ، وحركته التاريخية التقدمية ••• شبكة رؤيوية تقوم على استشراف التغيير الثوري ، وكشفه هو نقطة تميز انعطافي واضح في الانتاج الشعري العربي ، لتكون رؤياه في قلب ـ الصراع الاجتماعي ـ وليس خارجه •



ان هنـــاك اختلافاً مـــا بين ميتافيزيقية الرؤيـــا ، وما بين الجانب الميتافيزيقي فيها • مثلما هنالك فرق بين الأكاديمية كمنهج ـ كاتجاه ـ كنزعة ، وبين الجانب الأكاديمي في العمل العلمي • فكل رؤيا شعرية ، تتضمن جوهرا ميتافيزيقيا ، سريا ، ما ورائيا ، أي استكشافيا • ان هذا جزء من صلة الشعر الأولى بالسحر ـ بالنبوة ـ وطاقة الكشف •

لقد كانت تجربة جيل الستينات في القصيدة النثريـــة ، تعاني مـــن خضوعها لهذه الرؤيا أما في تشكلها الميتافيزيقي الخالص ، النابع مـــن غربـــة روحية تعزل صاحبهـــا عن الواقع ، كتجربة توفيق صايغ وانسي الحاج . أو في تشكلها الرومنتيكي ، النابع من انسحاق الـــذات تحت

شروط الواقع ، وتضاؤلها أمامه كما تعبر عنه تجارب سليمان عواد واسماعيل عامود • أو بتوحيد لكل من التشكلين الميتافيزيقي والرومنتيكي في اغتراب واحد كما تعبر عنه تجارب سنية صالح وفاروق مرعشي • حيث تتوجه تجربة كل منهما الى العوالم الداخلية للذات ، ضمن المنظور الفلسفي الوجودي ، المتشكل عبر رؤية فنية رومنتيكية • ففي (حبر الاعدام) و (ألزمان الضيق) لسنية صالح ، نحن أمام شاعرة رومنتيكية معذبة ، فردية ، حزينة ، ومتمردة ، منغلقة في اغتراب وجودي بكائي •• انها يائسة • وخاسرة أبدية • وأشكالها ليست في كونها يائسة أو مرغمة على أن تكون كذلك ، بل تكمن في أنها لا تستطيع أن تعيش دون يأس •• ان الخوف من العالم ، والتوق الى حرية «سارترية» مجردة ، والاحساس المازوشي بالشقاوة . وعذاب وتمزق الروح • وظلال الموت تجعلها صريعة للخسارة الأبدية في العالم الذي تسميه بـ (الجحيم) •

كما نجد فاروق مرعشي في سلسلة قصائده[9] ، منغلقا في اطار أزمته الروحية • حيث تتركز عوالم رؤياه الشعرية على اشكالية المصير والموت • انه يكرر المعزوفة الوجودية ، ان الموت جوهر الوجود . ومعناه الوحيد• ان الذات الوجودية في شعره لا تعاني الخوف من العالم ، بل تعاني القلق• فالخوف كما يقول هيدغر هو سلطة خارجيه تنفي حرية الذات . في حين آن القلق هو اختيار للعدم ، للموت •

---

٩ ــ بدأ فاروق مرعشي نشر الشعر بشكل متقطع منذ عام ١٩٦١ الى عام ١٩٧٨ ، في الدوريات الثقافية العربية ، وكان أحد المنضمين الى تيار مجلة شعر •

فرؤيا فاروق مرعشي لا تهتم الا بمسيرتها نحو العدم • وحريتها تنحصر في أن تحدد عدمها . وموتها ••• هكذا يتضافر الهم الروحي المغلق . بالفهم المثالي الذاتي للحرية . ليصنع مأساة الوجودي . وغربته الميتافيزيقية . المغرقة في انسدادها الروحي •

لقد عبرت هذه التجارب الشعرية عن تشكل رؤياها . برومنتيكية واضحة في شعر سنية صالح . وفاروق مرعشي . مثلما عبرت عن تشكلها برومنتيكية خالصة في شعر سليمان عواد واسماعيل عامود • ان الرومنتيكية ستغدو مرضا اذا ما وصلت الى حد الاسراف كما يقول (غوته) مؤلف (آلام فرتر) الرومنتيكية الخالصة • وهذا ما خضعت له تجارب اسماعيل عامود وسليمان عواد . التي هي في جوهرها امتداد لبنية (الشعر المنثور) في صيغته الجبرانية . ذات التموج الغنائي . والرؤية الرومنتيكية المدرسية •

في حين نجد أن حامد بدرخان يحول الرؤيا الرومنتيكية الى حقل لكشف حركة العالم وهو يتغير . بوعي . طبقي حاد ومؤدلج • ففي ممارسة الجماعة لوعيها تكشف رؤيا حامد بدرخان ميدان تحولاتها • حيث أنها رؤيا للفعل الثوري في حركة الواقع • ان هذه العلاقةالعضوية ما بين الرؤيا والممارسة هي ميدان تحولات الرؤيا في شعره . ففي سياق هذا العالم تحدد الذات الشعرية انتماءها الى الجماعة (البروليتاريا . الفلاحين الفقراء . المقاتلين . مناضلي حركات التحرر •••) • وبمقدار ما يتمثل الشاعر وعيها . بمقدار ما يكشف وجدانها وضميرها • فاذا به حركة العالم التي لا تموت . والتي لا تتوقف عن التغير والتحول • فمنذ أول دم اريق في دراما الصراع البشري من تشكيلة الرق . الى المدينة

المعاصرة . تكشف الرؤيا ميدانها . كما تكشف عمقها التاريخي الذي هو عمر الرؤيا وزمنها الذي لا يفنى ، بل يتجدد في مخاض العالم،وتحولاته، وفي كل فصل جديد من دراما الدم الانساني .

ان مرحلة الستينات هذه تبدو تماما وكأنها تمثل رومنتيكية القصيدة النثرية السورية .



لقد تطورت القصيدة النثرية في تشكلها الفني من اطار الرومنتيكية الى اطار (الصوفية الحديثة) . ان صلة الصوفية بالشعر ، هي جزء من صلة الصوفية بالرؤيا . لأن الحالة الصوفية الوجدية . هي حالة شعرية رؤيوية لاكتشاف الآتي ، للكشف عن المخبوء . اننا لن نتحدث عن (الصوفية الحديثة) في أوربا والتي أفرزت ممارسات شعرية مثل : أنطونان أرتو وأوسبنسكي ، ولا عن تأثير المنحى الصوفي في فلسفة أمرسن الأمريكي ، وبرغسن الفرنسي على الأدب الأوروبي ككل . بل سنتحدث عن التشكل العربي (للصوفية الحديثة) حيث أن الصوفية في جوهرها مشرقية . ومن أول الشعراء العرب الذين أدركوا سر العلاقة ما بين الصوفية والحداثة أدونيس ، الذي يطمح الى أن يكون صافيا حديثا .

ان الصوفية العربية الحديثة لا تزال موزعة ما بين الهم الميتافيزيكي والهم البشري . ما بين الهم الميتافيزيكي كما تعبر عنه تجارب (فايز مقدسي ، وسمير الصايغ ، وسمير طحان) والهم البشري كما يعبر عنه (كتاب الملاجة) لمحمد عمران مثلا . انها لا تزال موزعة ما بين الوحي

والمعاناة البشرية • بين النبوة داخل العالم ، والنبوة خارجه ، بين الواقع وبين المطلق ، بين القفز في الفراغ ، وبين الاندماج في تحولات الواقع •

هذا التوزع هو جزء من انشطار الرؤيا العربية بين الميتافيزيقية ، وبين الانخراط في تحولات الواقع ، هو مستوى من مستويات هذا الانشطار الذي يتمثل على صعيد التشكل الصوفي الحديث في القصيدة النثرية كنموذج ، في قصائد سمير صايغ ، (مثنوى)[10] ــ كنموذج ــ وفي (كتاب الملاجة)[11] لمحمد عمران ــ كنموذج ــ أيضا •

ففي قصيدته (مثنوى) ينتقل سمير الصايغ من التعدد الى الوحدة (مقولة صوفية قديمة) • من الأبيض والأسود ، الأول والثاني ، الهو والهي ، الهو والهو ، الى الواحد • انها رؤيا صوفية حديثة تؤسس تحولاتها في مسرح من التناقضات ، والثنائيات المتضادة ، الدين/العقل، الشرق/الغرب/القديم / الجديد ، العقل / الرؤيا ، الجواب / السؤال• ان لهذا المسرح من المتضادات مستوياته المتعددة ، والمتدرجة (المستوى الميتافيزيقي،المستوى التحديثي الليبرالي ، المستوى الديالكتيكي الهيغلي ••• /• حيث أن في هذه المستويات في المحصلة ، مستوى سياسيا أساسا• يكشف عن ذاته في اطار مستوى ميتافيزيقي شامل ، هو مستوى الأبيض والأسود حيث تندرج المستويات الأخرى كلها في اطار ثنائية هذا المستوى •

انها رؤيا الهلع الميتافيزيقي ، البورجوازي الصغير أمام تناقضات

---

١٠ ــ الصايغ ، سمير ــ مواقف ــ عدد ٣٧ ــ ٣٨ تاريخ ربيع وصيف ١٩٨٠ •

١١ ــ عمران ، محمد ــ كتاب الملاجة ــ دار المسيرة / ١٩٨٠ •

الواقع • اذ أن انسان سمير صايغ ، يكشف عن زئبقية لا متناهية بين هذه التناقضات • انه يعي تماما ان كل شيء في هذا العالم هو اثنان ، هو متضادان •

الملعب ينقسم اثنين
كل شيء ينقسم اثنين متوازيين أمام الدين وأمام العقل
الملعب واللاعبون ، والجمهور ، والثياب والألوان والعلامات
والرموز
لكن القصد واحد :
الانتصار
غلبة لواحد من الاثنين
هكذا بدأ اللعب
هكذا يبدأ العالم •

ان رؤيا سمير الصايغ التي تكتشف تناقضات الواقع ، تعي أنها لا يمكن أن تكون فوق هذه التناقضات ؛ وانها مضطرة للانحياز • ان عليها أن تكون في صف أحد التناقضين ؛ أحد الاثنين ، أن تلعب مع واحد ضد الآخر •

عـلا الصراخ
وكان لا بد لي أن أنضم الى فريق

لا بد أن ألعب مع واحد ضد لاخر

لا بد أن أنتصر أو أنهزم

فالملعب ينقسم اثنين في :

الأشكال والألوان والرموز .

وليس ثمة وقت فاللعب ابتدأ

فالى أية جهة أنضم ؟

هكذا يكشف انسان الصايغ مأزقه (الى أية جهة أنضم ؟) الى الأبيض أم الأسود (المستوى الميتافيزيقي) . الغرب / الشرق (المستوى الحضاري) وفي الترجمة السياسية لهذه المسنويات ، نستطيع التأكيد بأن رؤيا الصايغ تكشف عن مأزق طبقة بكاملها ، عن مأزق البورجوازية الصغيرة . ان رؤيا الصايغ تكتب زئبقية هذه الطبقة ... تكتب رجراجيتها التاريخية . في مسرح الجدل البشري ، مسرح التناقضات والصراعات الاجتماعية . حيث أن انسان الصايغ يتذبذب ، بين الأبيض والأسود . (بكل المستويات التي يكشفها هذا المثنوي) . انه ينضم الى الأبيض . ويكتشف عبثية ذلك ، ثم ينضم الى الأسود ويكتشف عبثية ذلك أيضا .

ان انسان الصايغ انسان تجريبي ، وهنا يكشف طابعه البورجوازي الصغير . انسان يرتب المواجهة في مختلف مستوياتها . يرتب المواجهة في مستواها الحضاري الذي هو مستوى سياسي . في مستوى الجواب السؤال الذي يعني في النص الشعري الشرق / الغرب ، القديم /

الجديد . العقل / الرؤيا . التخلف / الحداثة • انه يحتوي التناقضات أخيرا ، يصالح ما بينها ، يصبح نصفه مع الأبيض ونصفه مع الأسود . نصفه مع الجواب ونصفه مع السؤال ، يصبح واحـدا قديما وواحـدا جديدا ، واحدا شرقا وواحدا غربا واحدا دينا وواحدا عقلا ، واحـدا تخلفا ، وواحدا حداثة • يكتشف أن هذا التعدد هو الوحدة (مقولة صوفية) •

رأيتني أنقسم اثنين :

نصفي مع الأبيض ونصفي مع الأسود

نصفي مع الجواب ونصفي مع السؤال

صرت اثنين :

واحد قديم وواحد جديد

واحد يستحن انتصاره ، وواحد يتمرد على انهزامه

صرت الملعب

ينقسم اثنين متوازيين متساويين

فالى أية جهة أنضم ؟

ومن مني ينتصر ؟

من مني ينهزم ؟

قلت :

لأستيقظ

رأيته واحدا

رأيته في صورة المرآة .

كما يكتشف انسان الصايغ الوجه الاخر لهذه المقولة الصوفية وهو الوحدة في التعدد . انه يتسنل الوجهين معا . هكذا هو العالم مسرح من جدل وتناقضات لا تتوحد الا لتتعدد ولا تتعدد الا لتتوحد . انه الجدل اللانهائي .

كيف أروي عني ؟ ومن أين أبدأ

هل أروي كيف أحن كلما صرت واحدا أن أكون اثنين

وكيف أحن كلما صرت اثنين أن أكون واحدا

وكيف كلما توحدت تجزأت

ان هذه الرؤيا تصالح أخيرا ما بين المتناقضات ، توحد بينها ، تنتقل من الهو والهو ، من الهو والهي ، من الاثنين الى التوحد ، الى الواحد .

أما في (كتاب الملاجة) لمحمد عمران ، فلا يبقى من الصوفية الا منهجها الفني ، فالملاجة تحرر (وحدة الوجود) الحلاجية من الحلاج ، تعطي لهذه الوحدة بعدها الانساني ، التمازجي ، الأرضي ، بعد أن كان بعداً ميتافيزيقياً ، لا تاريخيا ، غيبيا . حيث تكشف الرؤيا الصوفية الحديثة هنا حلولا في هم انساني أرضي . انها تحدس مأساة العربي ، في زمن الهيسنة الامبريالية ، زمن النياشين ، والأحذية ، وبيع الوطن ، تحدس في الآن ذاته صلتها بالكون الانساني . توزع نفسها في جهات

الحب الست (القارات) • هكذا يتهجى الصوفي الحديث في (الملاجـة العالـم) • التي هي الوطن أيضـا ، وانتاضها أنقاض هـذا الوطن ، وتحولاتها تحولات هـذا الوطن ••• انهـا تكشف احساسها بالخيبه ، وتستشرف سواد المرحلة الآتيه المكفهرة بالجزمات الأمريكية ، ونياشين البنتاغون • أي أنها تقرأ الواقع العربي شعريا • ان محمد عمران يكتب مأساة الثورة المغدورة التي تسوت ولا تموت ، تنهض بانحياز واضح لها ، وتوحد حلولي فيها ، وفي انكساراتها ، وانشطاراتها ، وأحلامها •



مشروع رؤيا جديدة بين (أدونيس) و (محمود درويش)

من (فينو مينولوجية) الرؤيا الى (جدلية) الرؤيا

في اطار المستوى السابق

يتخلل مشروع الحداثة العربية ، كشف عن رؤيـا جديـدة يشمل التحول الآنف الذكـر من الغربة الميتافيزيقية الى الانخراط في دراما الصـراع الاجتماعي • انه الكشف الذي قبض عليه مشروع أدونيس ومشروع محمود درويش • من كونهما أعمق مشروعين شعريين عربيين لاكتشاف رؤيا جديدة ••• أثرت عمليا ، وبمستويات مختلفة في مجمل الانتاج الشعري العربي • بحيث أن قطاعا واسعا من هذا النتاج يبدو تنويعا على المشروعين الأدونيسي والدرويشي •

بين (رؤيا) شعرية ، تؤسس تحولاتهـا في ميـدان (العلاقـات

الفينو مينولوجية) في مشروع أدونيس وبين (رؤيا) تؤسس تحولاتها في ميدان (الفعل الثوري) المادي والاجتماعي ، ممثلا بالفعل انفدائي . الفعل الفلسطيني الذي هو فعل عربي أيضا في مشروع الدرويش . بين (رؤيـا) نهلستية في مشروع أدونيس الى (رؤيـا) جدلية في مشروع الدوريش . بين (رؤيـا) تنتظر علاقات الممارسة الجمعية ، و (رؤيا) تكتشف هذه العلاقات ، وتنخرط في تجولاتها . يتعمق مشروع الرؤيا لينخرط في دراما الواقع العربي ، وتحولاته ، وافرازاته .

للرؤيا عند أدونيس تجربة مع العالم ، ورؤيـا تستكشف أغـواره المستقبلية ، التي تتضمن فهم الشاعر لمدخرات الاجيال الانسانية ، انهـا تقتحم اقفال الكون برؤيا الصوفي الحديث التي لا يحدهـا مدى ، ولا يأسرها قفص . في هذا الاطـار يغدو الشاعر نبيا ، يغدو عرافا . انه مثلما يقول رامبو ، لكي تكون شاعرا يجب أن تكون عرافا .. أن تكون رائيا . لهذا فان المدى الشعري عند أدونيس لا حدود له .. لهذا فان رؤيا النبي ـ الانسان الكوني ـ لا عاصم لها .

ان الكون الشعري الأدونيسي ، (وليد أوديبي) يقتل الكون في صورة الأب ؛ ويسنحنا ايـاه في صورة الابن . انه لا يستطيع أن يعي ملامحه الا بأن يسحو ملامح أبيه .

هكذا يغير الشاعر ـ النبي ـ الانسان الكوني ـ المعالم .. انه مثلما رامبو . لا يريد أن يكون الشعر معبرا عن العالم وصدى له ، بل ان يكون هو العالم . أن يغير هذا العالم في سياق رؤياه .

ان أدونيس من خلال دلوفه الى عالم الداخل . يبدع دنيا جديدة . للدنيا الحالية يخلق هذه الدنيا ـ بكلمة أدق ـ ولكن ليس في اطارهـا

المجتمعي ، بل في اطارها الفوقي الثقافي . انه يختص بتغيير هذا الاطار ، ولكن هذا التغيير يفتقد الى التوحد بفعل يغير العلاقات الاجتماعية للبنية الفوقية الثقافية .

وأدونيس في ذلك كله ينسجم مع نفسه . فهو ظاهري . وليس ماديا جدليا . ولأنه كذلك ، لا يهمه من الثقافة الا ظاهريتها (لاحظ مقدمة الثابت والمتحول ـــ الجزء الأول) .

(الانسان الكوني) وبوصلة الكشف :

رؤيا محمود درويش ، تجربة مع الواقع . ومع الفعل الثوري فيه . فالانسان في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) ليس انسانا كونيا متجردا من وضعه التاريخي . والاجتماعي ، مثلما هو مهيار أدونيس بل ان سرحان هو الأعماق الحقيقية لكل فلسطيني يعيش في المهجر العربي . القصيدة هنا رؤيا لسرحان الفلسطيني ، ولكل من يولد في المنفى (المهجر) . واذا كانت الدكتورة خالدة سعيد تقول (القصيدة ـــ الرؤيا ، هي قراءة جديدة لتاريخ الانسان في الكون) فان قصيدة محمود درويش الرؤيوية هذه ، هي قراءة ابداعية لتاريخ الانسان الفلسطيني في المنفى . منذ الولادة ، واكتشاف المأساة . الى الفعل الثوري المستمر . ان القصيدة منذ البداية تعلمنا أنها قصيدة ـــ رؤيا . قصيدة تستمد موادها الرؤيوية من الحلم الكوني ، ليس الحلم الكوني المجرد كما عند أدونيس ، ولكنه الحلم الانساني ـــ التاريخي ، كما يتضح في مأساة الفلسطيني . في أعماقه . وفي طموحاته . انه حلم الفلسطيني الذي يولد ويكبر في المنفى . حيث يرسم صورة قاتلة ، ويسرقها ثم يقتلها كلما أخذت شكلا جديدا .

وهذا الانسان تجسيد لرؤيا القصيدة .. الشاعر يتمثل الرؤيا و « سرحان » الفلسطيني أو العربي أو الكوني يمارسها .

أما الانسان الكوني في مجموعة (المسرح والمرايا) لأدونيس ، فانه مشترك مع انسان محمود درويش ، في كون كل من الشاعرين يصوغانه من خلال الرؤيا .

ان مرايا أدونيس ، ليست الا الصورة الأخرى له وقد تضخم بالكون، واذا كان الأمير اليوناني « نرسيس » يرى صورته وحدها في مرآة المياه ويتمتع بها ، فان أدونيس لا يرى صورته ــ مثل نرسيس ــ وحدها ، بل يرى صورته الكونية يرى في المرايا ، الماضي والحاضر والطاغية والسياف والشعر ودمشق وبيروت وزرياب ، والقرن العشرين ، ومعاوية والغيوم ، والسؤال ، وخالد ، ووضاح اليمن ، وبروميثيوس ، وأبو العلاء ، والغزالي .. الخ . أدونيس هو كل هذه المرايا ، يصوغها في رؤياه الشعرية من جديد ، يكتشفها بثوب جديد في هذه الرؤيا، يكتشف التاريخ والكون كله ، ولكنه يمحو كل هذه المرايا ، يقتل كل هذه المرايا، هو الانسان الكوني ابتكرها منذ بداية التاريخ ، والآن في لحظته التاريخية المعاصرة ، يمحوها :

المرايا تصالح بين الظهيرة والليل

خلف المرايا

جسد يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

جسد يبدأ الطريق

في ركــام العصور
ماحيا نجسة الطريق
بين ايقاعة والقصيدة
عابراً آخــر الجسور
•••• وقتلت المرايا
ومزقت سراويلها النرجسية
بالشموس ، ابتكرت المرايا
هاجساً يحضن الشموس وأبعادها
الكوكبية •

اذن ، فالانسان الكوني في قصيدة محمود درويش ، يرسم صورة قاتلة من جديد ، يمزقها ثم يقتلها ، حين تأخذ شكلا أخيرا • ان محمود درويش في ذلك يتمثل رؤيا شعرية لفعل ثوري مستمر في الواقع ، في البنية التحتية •

في حين أن أدونيس ، يرسم المرايا التاريخية من جديد ، ثم يقتلها ، والتي ليست الا رموزا ثقافية للموروث التاريخي والثقافي •

هكذا تعمل (قصيدة أدونيس) على مستوى الشخصية الفوقية ، وهكذا تعمل (قصيدة الدرويش) على مستوى الشخصية التحتية • الأولى مبتورة عن الفعل الثوري في الواقع ، في حين أن الثانية هي رؤيا لهذا الفعل المستمر في الواقع • الأولى عدمية والثانية جدلية •

ان ميدان تحولات الرؤيا الشعرية عند أدونيس هو العلاقات (الفينومينولوجية) في الثقافة ، وعندما تمارس الرؤيا شرف الهدم والبناء عن طريق الشعر العربي فلأن الشعر العربي ـ تاريخيا ـ هو ديوان هذه الثقافة .

ان أدونيس ينسجم في ذلك الى أبعد الحدود مع منهجه الذي قدمه في (الثابت والمتحول) .

فهو يعتبر (أن دراسة الكل الثقافي العربي ، هي وحدها التي تتيح لنا أن نفهم الرؤيا العربية للانسان والعالم)[١٢]. وبالتالي فان تخريب الثابت في هذا الكل ، هو وحده الذي يهدم الرؤيا العربية القديمة ، ويبني رؤيا جديدة .

ان أدونيس في الثابت والمتحول مطمئن الى أنه يعرض (لما يمكن تسميته بتأريخ ظواهري (فينو مينولوجي) للثقافة العربية)[١٣] وهو في (قصيدته الكلية الرؤيوية لا يعرض هذا التاريخ . وانما يهدمه ؟ .

اذن فأدونيس يتمثل هذا الكل ، يهدمه بمعزل عن العلاقات التحتية ، عن فهمها . فهو في مقاله (حول الشعر والثورة[١٤]) يضع للثورة مهمة تفجير الواقع السياسي ـ الاقتصادي ، ويضع للشعر مهمة تفجير نظام اللغة (الثقافة ـ القيم) السائدة . ولكن أدونيس هنا يفصل الشعر

---

١٢ ـ أدونيس ـ الثابت والمتحول ـ الجزء الاول ـ ص ٢٠ .

١٣ ـ المصدر السابق ـ ص ٢٠ .

١٤ ـ أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الاولى ـ ١٩٧٢ ـ ص ١٤٩ .

الثوري عن الثورة ، بحيث يبدو أن العملية متوازية ، وليست متفاعلة . ولذلك ليس في شعره الا تفجير الشعر ، واللغة ، والثقافة .

ولأن هذا التفجير ، غير مرتبط عضويا بالتفجير في الواقع الاجتماعي. لأن هذا التفجير يتم في ميدان (العلاقات الفكرية) وليس (العلاقات الاجتماعية) . فانه يفجر الثقافة بشكل هستيري ، عدمي في أكثر الأحيان . دون التأمل في جدلية الثقافة والواقع .

ان أزمة الرؤيا في شعر أدونيس كامنة في أنها لا تلتقي جدليا مع المتحول الاجتماعي في الواقع . بل انها تبتعد عنه حتى تكاد تكون مستقلة تماما كما في (مهيار الدمشقي) . حيث مهيار هنا انسان كوني يتناسل في رموز ثقافية ، وفي(المسرح والمرايا) حيث هنا أدونيس هو كل المرايا المعادلة للكل الثقافي والحضاري العربي . وهو الحارق العدمي لهذه المرايا كلها .

واذا عدنا الى (الثابت والمتحول) نجد أيضا صورة التوازي ، فهو يعتبر الصوفية وجها فكريا للقرمطية فـ (القرمطية والصوفية تهدمان .. القرمطية تجاوز لاقتلاع الفرد ، الذي يمثله الدين بشكله السلطوي ، والصوفية تجاوز لهذا الاقتلاع الذي يمثله الدين أيضا ، بشكله الشرعي ـ الفقهي[15]) .

ومثلما أن أدونيس لا يبحث عن العلاقة الجدلية ما بين هذين الاقتلاعين في (الثابت والمتحول) . بتأثير (فينومينولوجيته) فانه أيضا لا يجسد في شعره هذه العلاقة ؛ لقد غيرت الصوفية ما سماه أدونيس

---

١٥ ــ أدونيس ــ الثابت والمتحول ــ الجزء الثاني ــ ص ٢١١ .

بـ (الشرع) و (الفقه) ضمن علاقاتهما الفكرية فقط وليس في الاطار الاجتماعي .

وأدونيس في شعره يغير (الكل الثقافي) و (الحضـــاري) ضمن علاقاتهما الفكرية والفنية فقط ، وليس في البعد الاجتماعي . اذ أن هذا البعد يبدو ملغيا تماما في شعره باستثناء (وقت بين الرماد والورد) .

ولذلك فان شعر أدونيس يقترف شرف تغيير القصيدة ، ولكنه لا يقترف شرف الانحياز الى الفعل الثوري في الواقع ، الى أن يكون شعره رؤيا لهذا الفعل . تؤسس تجربتها معه ، وتستشرف آفاقه .

أما ميدان تحولات الرؤيا الشعرية في شعر الدرويش فانه ليس في الواقع الاجتماعي وحسب ، بل وفي الفعل الثوري فيه .

ان شعر محمود درويش هو رؤيا لهذا الفعل التي لا تنفعل به بل تتمثله ، ولا تتكلم عنه ، ولكنها تقوله .



عندما كتب أدونيس قصائده (هذا هو اسمي) ١٩٦٩ و (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف ــ ١٩٧٠) و (قبر من أجل نيويورك ــ ١٩٧١) كان يعلن اتجاها جديدا في رؤياه الشعرية ، فبعد أن كانت رؤياه واقفة على رأسها ، عادت وانتصبت على قدميها ، لتستمد موادها من تراجيدية الزمن العربي .

لقد تطور ــ الانسان الكوني ــ عند أدونيس في هذه القصائد ، من النزعة التدميرية لتخريب الموروث الثقافي الى النزعة التدميرية لتخريب

الواقع القومي – الانساني المعاش . وفي كلتي النزعتين يصل أدونيس الى ذروة الفناء بالكون .

لقد كان يعلن اعدام تاريخ كامل ، بكل مراياه ، ليصبح هو بـدء التاريخ الجديد ، بدء المرايا الجديدة . كان يعلن هذا الاعدام من خلال المستقبل . أما في هذه القصائد فان الانسان الكوني يعيش أزمة اغتياله على أرض الواقع الذي يشد تجربته اليه .

ما علاقة التجربة بالواقع ؟ وما هي الرؤيا التي تستشرف مستقبله ؟ ان الواقع التاريخي الذي كتب فيه أدونيس هذه القصائد هو ١٩٦٩ – ١٩٧٠ – ١٩٧١ ، أي بعد نكسة حزيران ، ومأساة المقاومة في لبنان ١٩٦٩ ، وفي الأردن ١٩٧٠ ، ورحيل عبد الناصر ، لقد كان هذا الواقع تراجيديا في كل أبعاده ، وخصوصا في بعده القومي ، الذي أخذ هنا في شعر أدونيس انتماءه (العربي) . يقول أدونيس في رسالة الى يوسف الخال : « الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي ، لا الشعرية وحسب ، بل الانسانية كذلك . هذا واقع لا يغيره أي شيء . لا انكاره اضطرارا . ولا رفضه اختيارا . فليس العرب « شيئا » وأنا « شيء » آخر يقابله ... فلا هوية لنا خارج الهوية العربية »[16] .

كما يقول في الرسالة ذاتها (الحياة العربية منذ سقوط بغداد بين يدي هولاكو تحولت هي نفسها الى سقوط مستمر وربما كانت اليوم تتخبط في أعمق مهاوي السقوط والانحلال)[17] . هذان الاستشهادان

---

١٦ – أدونيس – زمن الشعر – الى يوسف الخال – ص ٢٨٦ .

١٧ – المصدر السابق – ص ٢٨٦ .

هما تنظير تام . لطبيعة الرؤيا في (وقت بين بين الرماد والورد) فهـذه القصائد تجربة فنية ابداعيه مع الواقع في وجوده العربي . ورؤيا لتخبطه وسقوطه المستمر .

ان ــ الانسان الكوني ــ هنا ، بديل عن العالم القائم . أي أنه العالم القادم ، وأدونيس يحمل في داخله كل تناقضات هذا العالم ، وكل أحلامه التي لا تتحقق الا باحراق العالم السابق . وبناء عالم جديد على أنقاضه. ليس من خلال هذه الأنقاض . اذاً لكان ــ انسان ــ أدونيس قد حدد انتماءه العضوي والضدي الى قطاعات معينة في هـذه الأنقاض . لكن ــ انسانه ــ لا يحدد الا الانتماء الضدي المطلق للعالم السابق . ويعتبر العالم القادم ولادة لرؤياه ... يمحو كل شيء من هذا العالم . يحرقـه يكون بدء العالم الجديد .

ماحيا كل حكمة /
هذه ناري /
لم تبق آية ــ دمي الآية /
هذا بدئي /

لقد كان أدونيس في مجموعاته . حتى (المسرح والمرايـا) يرفض العالم السابق . من منظور ظاهري فوقي . في حين أنه في (وقت بـين الرماد والورد) أصبح يرفض العالم السابق . من منظور تحتي . ولاشك أن تطورا بارزا قد أصاب ــ انسانه ــ ولكن هذا التطور بدل أن يؤسس رؤياه على التحويل العدمي للعلاقات الثقافية . أصبح يؤسسها هنا في (وقت بين الرماد والورد) على التحويل العدمي للعلاقات الواقعية . في

تسظهرها القومي • ففي قصيدته (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) يرفض ــ انسان أدونيس ــ كل هذا التاريخ ، وكل سحره :

يا دماً يتخثر يجري صحارى كلام

يا دماً ينسج الفجيعة أو ينسج الظلام

انقرض انقرض

سحر تاريخك انتهى

ادفنوا وجهه الذليل وموروثه الأبلها •

ان ــ انسانه ــ لا يرى من الحاضر العربي الا ملوك الطوائف ، وتاريخهم •• لا يرى الطرف الآخر من الصورة •• الفعل الثوري العربي الذي يقاوم كل الاجهاضات ، وقرارات الاعدام لذلك كانت قصيدته هذه رؤيا لهزيمة هذا التاريخ ، لسقوطه ، ولكنها ليست رؤيا لذلك التاريخ الآخر الذي ارتبط جدليا بتاريخ ملوك الطوائف ••• ذلك التاريخ ••• تاريخ الفعل الثوري العربي المضاد لتاريخ ملوك الطوائف • انسان أدونيس لا علاقة له بهذا التاريخ ، بل هو بدؤه ••• ولذلك فانه يبدو كحلم ينتظر علاقات الممارسة الجمعية •

ان مأساة انسان أدونيس ، في كونه لا يرى علاقات هذه الممارسة ، في صراعها الضدي مع ملوك الطوائف •• مأساته أنه يقفز فوق هذه العلاقات . ويعلن نفسه بادئا للممارسة . التي هي هنا حلم لنرجسية كونية ، قومية ، أكثر منها حلم لممارسة في الواقع • ان أدونيس منحاز الى حلم . ولكنه ليس منحازا لممارسة تعمل على انجاز هذا الحلم ، على

مقاومة اجهاضه ••• هنا في هذا الانحياز الذي يبتر الحلم عن الممارسة الكائنة في حركة الجسوع العربية •

يكمن الاختلاف عن ـ الانسان الكوني ـ في (رؤيا الدرويش) ، فهذا الانسان يلحم الحلم بالممارسة الجمعية ويتوحد معها •

مقارنة بين غربتين :

لنقارن بين غربة انسان (أدونيس) من خلال قصيدته (الصقر) وبين غربة محمود درويش من خـلال قصيدته (قصيدة الأرض) • المقارنة مشروعة هنا ، لما يلي :

١ ـ أن كلا من القصيدتين ، قصيدة رؤيا •

٢ ـ أن الاثنتين تطرحان الغربة الوطنية •

٣ ـ أن الاثنتين تطرحان مجاوزة هذه الغربة •

قصيدة (الصقر) هي غربة أدونيس الشخصية كما يذكر رياض نجيب الريس ••• ويبدو أنها تمثل غربته عندما اضطر الى مغادرة سورية الى لبنان في أواسط الخمسينات •• يلفع الشاعر غربته ، بغربة الأمـير الأموي (عبد الرحمن الداخـل) • الذي أسس الأمـارة الأموية في الأندلس • ان تصوير الشاعر لهرب عبد الرحمن الداخل ، بعد رؤيته اعدام أخيه على شاطىء الفرات ، هو تصوير لهربه الى لبنان ، عندما وجد رفاقه يلاحقون ويطردون في تلك الأثناء •

السفر في رحلة الهرب ، هـو سفر عذاب ، وألم متواصلين ، لكنه ينتهي الى أمل في العودة الى الوطن ، أو تأسيس مملكة تنطلق من المنفى

في لبنان على غرار ما أسس عبد الرحمن الداخل في الأندلس وهنا يبدو الانتماء السياسي لأدونيس واضحا في هذا الأمل الأدونيسي ، التموزي . في حين أن قصيدة محمود درويش (قصيدة الأرض) ليست تجربة مع الواقع فحسب ، بل ومع الفعل الثوري الفدائي فيه ...

(قصيدة الأرض) هي غربة الفلسطيني عن وطنه ، هي غربة جمعية تجد الغربة الفردية فيها وحدها معناها . القصيدة مستلهمة من (يوم الأرض الفلسطيني) والانسان الكوني في القصيدة ، لا ينتظر أمل العودة الى الوطن ، الى الأرض ، انه يصنع هذا الأمل ، ويجسده بممارسة ثورية . والانسان الكوني هو الأرض ، يدخل معها في وحدة حلولية ولكنها الأرض وقد انتفضت ، وقد أخذت شكل الثورة ، شكل الفدائي . وفي حين أن أدونيس في (الصقر) يطمح أن يحول العصور بثورة أو بحلم أو بقصيدة . فان محمود درويش لا يبحث عن هذا الطموح ، انه يجده في الفدائي ، يجده في نفسه وقد تقمص كل انتفاضات الفدائي ، وكل رؤاه .

العلاقة ما بين أدونيس ، وما بين دمشق ــ رمز الوطن ــ هي علاقة تضاد ، علاقة احراق لدمشق القديمة والطموح الى دمشق جديدة ، ولكن بمعزل عن فعل ثوري ينجز هذا الطموح ، أو يعمل من أجله ــ ومثلما بنى عبد الرحمن الداخل أمارة أموية جديدة ، مستقلة عن المملكة الأموية القديمة . فان أدونيس يطمح أن يبني مثل هذه الأمارة في سورية المشرقية .

في حين أن العلاقة ما بين الانسان الكوني في قصيدة محمود

درويش . وما بين الأرض ــ رمز الوطن ــ هي علاقة حلول . علاقة اتصال عضوي .

واذا كان (الصقر) في (فصل الصور القديسة) يعود ويتذكر الوطن ، ولكنه في (فصل الأشجار) لا يبقي الا خيبته ، ويأسه ، ومستسلما للانبعاث التموزي ، فان الانسان الكوني في شعر محمود درويش ، يعيش في الوطن المنتفض ، بل هو هذاالوطن ، ويصنع صورته الجديدة ، وليس الطموح الى انبعاثها .

انه يمارس الحلم مع الفدائي .

ان أدونيس والدرويش معا ، مشروع حداثة ابداعية ، قد تختلف بهذا القدر أو ذاك في رؤياها . الا أنها تبقى مع قوى التوليد والحياة تكشف ملحمة التجدد والابداع والتحول والحرية في وطنها وفي العالم .

* * *

لقد كان تشكل القصيدة ــ الرؤيا فنيا في الكتابة الشعرية العربية ، ايغالا في الحداثة ، وتمزيقا للجسد الشعري السلفي . مثلما أنه أفرز خصائصه الفنية التي تختلف بين ذاك وذاك الا أنها تلتقي فيما بينها ، في خصائص تقنية مشتركة الى حد ما كتفجير اللغة ، وتكسيرها ، وبناء عالم تخييلي بالصور ، وتحسيس المفهوم ، وتعدد الأصوات أو الأبعاد ، والبنية الدرامية والشبكية ــ التركيبية ، والرؤيا الكلية الشمولية .. الخ . التي سنشير اليها في البحث الثاني (القصيدة الشفوية) . في مجال

المقارنة مـــا بين العقد الستيني والعقــد السبعيني في القصيدة النثريـــة العربية .

لقد أفرزت القصيدة النثرية مناخاتهـــا الرومنتيكية ، والملحسية ـــ الدرامية ، والصوفية الحديثة ، والسوريالية أيضا كما في تجربة صلاح فائق في (رهائن) و (تلك البلاد) . وعندما نكشف ذلك . نستطيع اكتشاف ما قدمه جيل السبعينات والذي سيتوضح في المبحث الثاني .

* * *

المبحث الثاني
القصيدة الشفوية في سورية

كان قاطع الطرق اليوناني (بروكروست) يبتر بعض أرجل وأعضاء ضحاياه ، لكي يلائمهم مع حجم السرير الذي أعده لهم • ولكيلا يتحول الناقد الى (بروكروست) ويتحول معه النقد الى (سرير بروكروست) يجب تكسير المساطر النقدية المسبقة عند عتبة الاقتراحات الفنية التي يثيرها جيل السبعينات في سورية ودون ضجة تذكر •

ان هذا الجيل يتابع على نحو رائع مشروع (القصيدة النثرية) ••• بحيث يمكن القول بحق ، ان مرحلة السبعينات في الشعر العربي السوري هي مرحلة (القصيدة النثرية) • فقد كان أدونيس ومحمد عمران ومحمود السيد وعلي الجندي من أبرز أبناء الستينات الذين انتقلوا في السبعينات الى (القصيدة النثرية) ضمن نسب متفاوتة • كما تابع أبنـاء الستينات الذين كتبوا في تلك الحقبة (القصيدة النثرية) مشروعهم الابداعي في السبعينات بزخم أقوى مثل : سليمان عواد ، واسماعيل عامود ، وحامد بدرخان ، وسنية صالح •• وهنا لا ننسى أن الماغوط كان الوجـدان الفني لقسم كبير من هذا الجيل •

ولكن جيل السبعينات في سورية يقدم اقتراحات فنية جديدة ومختلفة عن تلك الاقتراحات التي أنجزها جيل الستينات .. وهنا تكمن أهمية الوصف التاريخي الموجز والآنف الذكر ، من أجل تحسس خصوصية تجارب هذا الجيل ، وتمييزها عن التجارب التي سبقته .

ان جيل السبعينات (نزيه أبو عفش ـ بندر عبد الحميد ـ عادل محمود ـ محمد منذر مصري) يشكل ظاهرة خاصة ، وذات صوت فني مميز في سياق القصيدة النثرية في سورية . وهذا يعني ان هذه القصيدة لا تزال في مراحل تحولاتها ، ولا تزال تخوض مغامرة التجريب . لذا فان ما يجابه الناقد هو البحث عن المنهج النقدي للتعامل مع هذه القصيدة . هل يتعامل معها من خارجها ؟ من أدوات نقدية مسبقة ؟ أم من داخلها ؟ ومن خلال الاقتراحات الفنية التي تثيرها ؟

لقد اختار العديد من نقادنا أن يمثلوا على المشهد النقدي السوري دور (بروكروست) ... وبالتالي غيبوا جيل السبعينات ، وغيبوا الاضافات التي قدمها للممارسة الشعرية العربية الجديدة[1] .

كان هؤلاء يمثلون دور (بروكروست) ولكن ببرقع جديد . اذن ما العمل ؟ ان اكتشاف أدوات نقدية منبثقة من تحولات التجربة ، ومؤشراتها ، ودلالاتها ، هو الوحيد الذي ينقذ الناقد من مهمة (بروكروست) كما أنه الوحيد ، الذي يقدم ملامح منهجية نقدية . قادرة على وعي المفاتيح الفنية الأساسية لهذه القصيدة .

---

١ ـ ساعي ، أحمد بسام ـ حركة الشعر الحديث في سورية ـ .

القصيدة الشفوية :

ان بندر عبد الحميد ونزيه أبو عفش وعادل محمود ومحمد منذر المصري يحاولون تشكيل ملامح قوية لاتجاه ابداعي جديد في القصيدة النثرية • هذا الاتجاه هو اتجاه (القصيدة الشفوية) التي تطرح تساؤلات الانسان في المدينة العربية المعاصرة • حيث تلتقط توتر الحياة اليومية ، وشرائحها ، وصيرورتها ولحظاتها الانسانية المستمرة ، والأشياء الصغيرة منها ومشاعرها اليومية ، لتكون وجدانا فنيا لها •

ان هؤلاء جميعا يؤسسون قصيدتهم النثرية في فضاء الشعر الشفهي الفرنسي ، وفي فضاء معنى الشعر عند (جاك بريفير) خصوصا • انهم اذن لا يقلدون نتاجا ابداعيا معينا ، ولكنهم يسهمون في تعميق معنى شعري معين هو ذلك المعنى الذي وطده (جاك بريفير) في (كلمات ـ ١٩٥١) و (حكايا ١٩٤٨) و (مسرح ١٩٥١) والذي عرف باسم (القصيدة الشفوية) •

رؤية جديدة للماغوط :

حين صدر (حزن في ضوء القمر ـ ١٩٥٩) لمحمد الماغوط و (لن ـ ١٩٦٠) لأنسي الحاج ، كان كل منهما يقدم مفهوما ابداعيا لمعنى الشعر الجديد ، مختلفا عن الآخر ، وملتقيا معه في آن واحد •

مختلفا بمعنى أن كلا منهما كان يشق سكته الفنية الخاصة ، وملتقيا بمعنى أن المجموعتين معا كانتا تتخطيان (الشكل الخارجي للقصيدة العربية • من خلال طرحهما لـ (القصيدة النثرية) •

أما (الشكل الداخلي) فقد تخطاه أنسي الحاج من خلال (القصيدة

ـ الرؤيا) في حين أن محمد الماغوط تخطاه من خـلال دفقة ابداعية . نستطيع تسميتهـا بـ (القصيدة الشفويه) . وهذا لا يعني أن (جيل السبعينات) ملحق بالماغوط ، فنيا أو آيديولوجيا .. مثلما أن محمود السيد ومحمد عمران وأدونيس .. الخ . الذين كتبوا (القصيدة النثرية ـ الرؤيا) ليسوا ملحقين بأنسي الحاج . وهذا الاستقراء الموجز يقودنا الى التفريق المنهجي ما بين (القصيدة ـ الرؤيا) و (القصيدة الشفوية). والذي سنبحثه فيما بعد .

لقد كانت قصيدة الماغوط ، انتاجا فنيا لمشاعر المثقفين البورجوازيين الصغار اليومية في الحياة المدينية المعاصرة كما تبرز في (المبغى ، الشوارع ، الموقف من السلطة ، الأرصفة ، التسكع ، الحانات ، التبغ ، البطالة ، الضجيج ، المقاهـي ، الرعب والجنس ، الموقف من القضايا القوميـة والوطنية ، الجماهير ، الوطن ... الخ .)

ان هـذه كلها تشكل الملامح البارزة لسيكولوجية المشاعر اليومية التي كشفها الماغوط .

لقد استطاع الماغوط بقدرة ابداعية نادرة أن يترجم هذه المشاعر ، وهذه الحياة فنيا وان ينقلها من حقل الكلام اليومي المتكرر والمستهلك ، الى حقل الكلام الشعري الخصوصي والمتفرد في مساحة غنائية ، مظللة بخلفية رومنتيكية (نهلستية) .

لقد حقق الماغوط التوافق الخلاق ما بين التقنية والتجربة الداخلية (المضمون) . فالتقنية تستمد ملامحها من حقل الكلام اليومي . وهذا ما يفسر الالفة والدفء في جملة الماغوط الشعرية .

كما أن التجربة الداخلية تستمد ملامحها من حقل المشاعر الانسانية اليومية في الحياة المدنية • لقد أدى هذا التوافق الى أن يقدم الماغوط ما يمكن أن نسميه بـ (القصيدة الشفوية) • تلك القصيدة التي كشفت شريحة سيكولوجية ، في حين أن مغامرة جيل السبعينات لا تهدف الى كشف الشرائح السيكولوجية اليومية فحسب ، وانما تهدف أيضا الى كشف الشرائح الحياتية اليومية أيضا والأشياء الصغيرة منها ، والايغال في تفاصيلها •

لقد قدم (لن) لأنسي الحاج نموذجا لتجربة شعرية ، فردانية ، مغرقة في ذاتيتها ، وكأن انسانها معزول عن قضايا الحياة ، ومتطلباتها • كانت تجربة جوانية ، فجرت جبنها ، وذعرها ، ووحشتها ، ورعبها ، وفجرت مع هذا كله هيكل القصيدة ، والصورة الشعرية ، واللغة • لقد كان أهم شيء فجرته هو اللغة فتكسير اللغة وبناء علاقات لغوية جديدة كان هاجسا لا ينتهي لها •

أما (حزن في ضوء القمر) ومن بعده (غرفة بملايين الجدران)••• لمحمد الماغوط فقد كان نموذجا لتجربة شعرية ، موغلة الى أقصى الحدود في الالتصاق بالشارع الوطني ، والقضايا المطروحة فيه ــ بالطبع من منظورها الأيديولوجي الخاص والذي ينطلق من مواقع البورجوازية الصغيرة المثقفة ــ لم تفجر هذه التجربة اللغة ، وانما فجرت الكلام العادي اليومي ، ارتفعت به ليكون كلاما شعريا ، ولم توغل في تجربة رؤيوية ميتافيزيقية . وانما في تجربة انسانية حية • استطاع الماغوط أن يكشف ملامحها •

ان وضع الماغوط وجيل السبعينات معا في سياق فني واحد . ووضع

أنسي الحاج وأدونيس ومحمد عمران ومحمود السيد ... الخ . في سياق فني واحد آخر أيضا . لا يعني اطلاقا أن هؤلاء نسخا متشابهة أو مكررة بل ان لكل من هؤلاء روحا خاصة في سياق الظاهرة الفنية العامة التي يندرجون فيها .

ان هـذا يهدف الى اكتشاف القوانين الداخلية الخاصة بكـل من الظاهرتين ، وهنا يعني أن لا مجال هنا المفاضلة ، ولكن يوجـد مجـال للمقارنة ، بهدف تشكيل الملامح ، ووعي الهوية الفنية .

ان (القصيدة الشفوية) تحتوي في داخلها على قوانينها الخاصة ، وكذلك (القصيدة الرؤيا) .

استقراءات :

القوانين الداخلية لـ (القصيدة الشفوية) واختلافها عن (القصيدة ـ الرؤيا) :

أولا ـ الكلام / اللغة :

هذا هو الفرق الأساسي ما بين تقنية (القصيدة الشفوية) وتقنية (القصيدة الرؤيا) فالأولى تنبني على الكلام كميدان لها ، في حين أن الثانية تنبني على اللغة ، كميدان لتحولات الرؤيا[1] .

ان (القصيدة الشفوية) بنيت على شحن الكلمة اليومية العادية ، بطاقة شعرية ، وبكلمة أدق بتوتر شعري . لذلك عندما تفتقد هـذه الطاقة أو التوتر فان القصيدة تتحول من كلام شعري الى كلام نثري . ومن هنا كثر وقوع بعض نماذج هذه القصيدة في وظائف النثر الثلاث (الأخبار ، الوصف ، التقرير) .

---

(١) ليس المقصود هنا التمييز اللساني المعروف « دوسوسير » بين الكلام واللغـة .

في حين أن (القصيدة الرؤيا) تتخطى الكلمة اليومية تماما . وتبني عالما تخييليا بالصور . انها معادل فني للرؤيا ، التي بطبيعتها تحتوي على قطاع مجهول ، تستنبطه القصيدة ، وتحاول النفاذ فيه . لذلك فهي تقوم على تكسير اللغة ، وتخريب علاقاتها المألوفة ، وابداع علاقات لغويــة جديدة . انها تؤسس لغة جديدة غير مستعملة بحساسيتها وعلاقاتهــا ، وهــذه اللغة في صيرورتهــا الداخلية تؤدي الى تشكيل الصورة . ان (القصيدة ـــ الرؤيا) تعتمد في صيرورتها الداخلية على حركة الصور في حين أن (القصيدة الشفوية تقوم على حركة الشعور . الأولى تؤسس لغة جديدة ، والثانية تبث طاقة أو توترا شعريا في الكلمة العادية . وهذا الاستقراء مع مجموعة الاستقراءات التالية له ، هو مــا سنوضحه في ما يتبع .

تحسيس المفهوم / كشف الشعور الانساني :

لقد بنيت (القصيدة ـــ الرؤيا) في مجمل نتاجاتها علــى (تحسيس المفهوم) أي جعل المجرد مدركا ، واللامرئي مرئيا . من هنا كانت الرؤيا في القصيدة الرؤيوية توغل في عوالم ميتافيزيقية ، غير مرئية ، ومجهولة. ان هذه العوالم عندما يكتبها الشاعر في (قدم مربع من الورق) تصبح مرئية (بالقوة) أي عبر (الرؤيــا الشعرية) . في حــين أن (القصيدة الشفوية) تقوم على كشف الشعور الانساني . وتسجيل ملامحه ، في لجــة الاندماج بهموم الحياة اليومية ، ومتطلباتها الملحــة . لذلك فان (القصيدة الشفوية) لا توغل في رؤيا ما ، وانما توغل في واقع حسي ملموس .

ومن هنــا فان الرؤيــا أدت الى التخييل الذي يعرفــه أدونيس في

(زمن الشعر) بأنه (القوة الرؤيا التي تستنشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع) في حين أن (القصيدة الشفوية أدت الى كشف الشعور الانساني . الذي يرتسم من خلال الممارسة الحياتية في الواقع اليومي .

البعد الواحد / تعدد الأبعـاد :

يختلف الشكل الداخلي لـ (القصيدة الشفوية) عن الشكل الداخلي لـ (القصيدة الرؤيا) في كونه مبنيا على بعد واحد . أو صوت واحد . في حين أن (القصيدة ــ الرؤيا) مبنية على تعدد الأبعاد . أو الأصوات. واذا تغلغلنا في خلفية هذه الملامح . نجد أن البعد الواحد في شعر الماغوط ــ بندر عبد الحميد ــ نزيه أبو عفش ــ عادل محمود ــ محمد منـذر مصري يتحرك في مناخ غنائي أما (توتري) أو (تسوجي) في حين أن تعدد الأبعـاد أو الأصوات في (القصيدة ــ الرؤيـا) يتحرك في مناخ درامي . وهذا يؤدي الى أن (القصيدة الشفوية) خيطية . أي أنها مبنية على نسق فكرة واحدة . في حـين أن (القصيدة ــ الرؤيا) شبكية أو تركيبية . أي انها مبنية على عدة أنساق . بحيث تمزج الحب بالثورة . بالطبقة . بالأرض . بالتاريخ بالمرأة في كل شعري تعيد الرؤيا تركيبه أو تشبيكه .

ويمكن لنا أن نكثف هذه الفروق فيما يلي :

القصيدة الشفوية	القصيدة الرؤيا
البعد الواحد	تعدد الأبعاد
أو الصوت المفرد	أو تعدد الأصوات
المناخ الغنائي	المناخ الدرامي
البنية الخيطية	البنية الشبكية (التركيبية) .
الأشياء الصغيرة (الجزئية)	الرؤيا الكلية (الشمولية)
الكـلام	اللغـة
حركة الشعور في الكلام	حركة الرؤيا في الصور .

نزيه أبو عفش

(أيهـا الزمان الضيق ... أيتها الارض الواسعة[٢])

تنتمي مجموعة (أيها الزمان الضيق .. أيتها الأرض الواسعة) الى مناخين فنيين أساسيين :

المناخ الأول : هو المناخ (القصيدة ـ الرؤيا) والمناخ الثاني : هو مناخ (القصيدة الشفوية) أن كلا المناخين له حساسيته الفنية المميزة ، وقوانينه الداخلية الخاصة . فحساسية المناخ الأول توغل في رؤيويتها حتى أن معنى الرؤيا هنـا معادل للحلم . وهـو ما تشله تماما قصيدة (رؤيا في القرنفل والموت الصباحي) . ان هذه القصيدة انتاج فني لحلم أو كابوس . حيث يأخذ (تحسيس المفهوم) بعده الكامل ، فهنا ينقل نزيـه اللامرئيات الى مرئيات ، والمجردات الى مدركات ، بحيث يصبح للقصيدة عالـم قائم بحد ذاته ، يتكون في اتساعات وشمولية الرؤيا . ان هذا العالم مستقل عن الواقع ومتصل به ، مستقل عنه في كونه يبني بالصور عالما شعريا معادلا له ، ومتصلا به من كونه انتاجاً فنياً له . ان عالم القصيدة هنا ميدان لتحولات اللغة والصورة الشعرية وتغير علائقها . هي في ذلك تنجز مهمـة البعد التصويري والتخييلي للفن ، في (مناخ درامي) بحت يعتمد على (التوتر الدرامي) والأصوات الدرامية المتعددة فهنا مثلا يوجد أكثر من عشرة أصوات درامية ، في بنية تركيبية أو شبكية تنجز التآصر والتفاعل التوحيديين ما بين الذات والموضوع ، وما بين

---

٢ ـ أبو عفش . نزيه ـ أيها الزمان الضيق .. أيتها الارض الواسعة . ـ اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ١٩٧٨ .

الانسان والكون ، وما بين الخاص والعام .. بحيث أن هذه العلاقات موجودة بشكل تفاعلي موحد .

وهي في محصلتها النهائية تقدم رؤيا جديدة للوجود الانساني . ان نموذج هـذه (القصيدة ـ الرؤيا) نجده أيضا في قصيدة (انسناسيا تضحك ... وتعد سريراً لاثنين) وفي قصيدة (أيها الزمان الضيق ... أيتها الأرض الواسعة) .

في حين أن نزيه أبو عفش في (القصيدة الشفوية) يقدم مناخا آخر مختلفا كل الاختلاف . حيث يتسلل الى شرائح الحياة اليومية الصغيرة ، كما تبرز في لحظة انسانية ، في موقف يومي (موعـد ، صباح الخير ، أسئلة ، الجريمة ، فقط ، اغتصاب ، شكرا ، ماري ... الخ .)

ان مهمة القصيدة هنا أن تقوم بكشف هـذه الحياة بكل البؤس واللاانسانية التي فيهـا . ان نزيه أبو عفش يتغلغل في كشف الماهيـة الانسانية لهذه الحياة ، حيث يتجلى هذا الكشف في التسلل الى ما وراء اللحظة ، والتقاط بعدها الانساني المشع .

ان (القصيدة الشفوية) عند نزيـه أبو عفش ، لا تحفل بالبعـد التصويري والتخييلي للشعر ، وبتكسير اللغة ، وبتحول الصورة كما في قصائده الرؤيوية ، ولكنها تحفل بالطاقة الشعرية المتفجرة التي تبثهـا في الكلمة . ان هذه الطاقة تبث قدرتها في مناخين اما مناخ (التوترالغنائي) أحيانا أو مناخ (التموج الغنائي) في أكثر الأحيان . يقول :

أعترف لك الآن ؟...

أنا صديق حقيقي للعصافير

أو أقول لك ؟

أنا صديق حقيقي لكل الأشياء

بغير ذلك لا يكون شيء مفيدا •••

لا يختلف الراعي عن الجزار

بغير ذلك •• تصير شجرة الحور أشبه بعمود المشنقة

وليس غير البريق مما يميز الأعشاش عن خوذات

المحاربين •

فهنا لا توجد أية صورة شعرية ، أو تغيير لعلاقات اللغـــة . ولكن الشعر الموجود في هذهالقطعة ،هو هذا التوتر الغنائي المبثوث في الكلام العادي والذي يجرده من عاديته، ويسنحه الصفة الشعرية • وذلك من خلال بناء القصيدة على تعدد الأضداد ، واختلاف الأسود والأبيض فيما بينها (الراعي والجزار ، شجرة الحور وعمود المشنقة ، الأعشاش وخوذات المحاربين) •

أما (التموج الغنائي) فهو ما تمثله مثلا ــ قصيدة ــ الثالثة صباحا• الثالثة دما) • حيث يقول :

للزهرة الوحيدة في الآنية

للمرأة الوحيدة في السرير

لصيادي الأسماك ومعلمي المدارس

للأسرى والمحزونين وطالبي صدقات الرب
للطيور الجاعئة وأسلاك الهواتف البعيدة .

ان ما نجده هنا هو امتسوج الغنائي للانفعال الشعري . وهو يختلف عن التوتر الغنائي ، في كون التسوج انسيابي ذو طبقة واحـدة كما في المثال السابق . أما التوتر فهو مبني على تعدد الأضداد . وتعدد الصوت الانفعالي في السطر الشعري .

ان الجانب الغنائي في العمل الشعري . له دوره .. ولكن السلبي هنا ، هو الغنائية الرومنتيكية كنزعة . كاتجاه . وكنظرة الى العالم . لقد انزلق نزيه الى هذه النزعة كما في قصيدته (أسئلة) . ففي هذهالقصيدة نجد رؤية ذات بعدين :

الأول : الهروب الى الطبيعة واستنطاقها عن سر المأساة (العصافير حين تدركها الطلقة ــ الأشجار حين يقطعها الحطابون ــ الحجارة وهي تتفتت ــ الدابة المسافة الى الذبح .. الخ) .

الثاني : رفض استنطاق الانسان الذي يصنع الموت الكثير . ويتكلم في الحب ، ويتأمل .. الخ .

(القصيدة الشفوية) عند نزيه أبو عفش بين الكشف والوصف :

تختص القصيدة الشفويةبمواكبة الحياة اليومية.بمشاعرها البسيطة، وأشيائها الصغيرة ، ولحظاتها المستترة . ان مهمتها كشف هذه الحياة .

ان الفرق ما بين مواكبة هـذه الحياة من داخلهـا ، ومواكبتها من الخارج . هو الفرق ما بـين الكشف والوصف . واذا كان بندر عبد

الحسيد في (احتفالات) قد قــدم وظيفة الوصف • فان نزيه أبو عفش أيضا يتخبط ما بين الوظيفتين •

وهذا يطرح الفرق ما بين (النثر) و (القصيدة النثرية) • ان بؤس القصيدة يتجلى عندما تنقل وظائف النثر الى الشعر • هنا تصبح القصيدة نثرا وليس شعرا •

لقد وقعت عدة قصائد لنزيه أبو عفش في الدوائر التقليدية للنثر ، (الوصف ، الأخبار ، التقرير) مثلما ان هنالك قصائد أخرى تجاوزت هذه الدوائر • لقد ترك هذا أثره على ايقاعية القصيدة • ففي النموذج الأول نرى الايقاع البطيء المتناقض مع التوتر الشعري ، في حين أننا نرى في النموذج الثاني توافق الايقاع مع التوتر •

لنقرأ معاً :

الثور الأسود ، ذو النجمة البيضاء على الجبين

متوعك هذا الصباح

حزنت كثيرا بادىء الأمر

ليس من أجل أجرة الفلاحة التي لن أتقاضاها عند المساء

ولكن من أجله أيضا •••

ذهبت « حنة » الى المرعى ، وليس بمقدوري تحمل كل شيء

بمفردي

في القلة مــاء كثير

ولدينا ما يكفي من البيض

اذا غيرنا الشكل الخادع . نحصل تماما على مقالة نثرية . أو مقدمة تقليديــة لقصة تقليدية تتسع بكل مجــالات الدوائــر الثلاثة السابقة وخصوصا منها الوصف والتقرير • يرافق ذلك ، الايقاع النثري البطيء الذي يطيح تماما بالموسيقى الداخلية المكلمة •

في هذه القصيدة ، وفي كل قصيدة أخرى مماثلة • نجد الوصف ، والنثر ، ولا نجد الكشف ، والقصيدة النثرية •

في القصائد الأخرى يقوم نزيه بتجاوز ابداعي لهذه الدوائر الثلاث ، حيث يقوم بكشف الأشياء الصغيرة في الحيــاة اليومية ، والتي تصبح تجربة داخلية ، يكشفها الشاعر في دفقة كلمات ، في دفقة شعور ، وهذا ما تشله تمامــا قصائد مثل (خمسون عصفورة •• قلبي) و (يلــزم للعاشق) و (موعد) و (وأمــا) و (صباح الخير) و (اغتصاب) و (مضحكون •• الخ) •

يقول :

الرجل الذي تحت الشجرة

نظر حوله فأبصر دما وبقايا ثياب امرأة •

توجس الرجل

وتخيل ثيابه ملقاة في نفس الموضع •

هذه قصيدة كاملة بعنوان (اغتصاب) • ان اختلافها عن النموذج السابق ، يكمن في انها تكشف هنا شعورا انسانيا ، ولا تصفه • فهي لا تسمي (الاغتصاب) ولا تصفه ، ولكنها تكشف خلفيته • في حين أن

النموذج السابق يصف حركة حسية بطيئة • فهـذا النموذج لا يقدم للقارىء أية خلفية ، وأي بعد • بل يقدم وصفا تقليديا لمشهد تقليدي عادي في ريف ما •

ان الفرق بين النموذجين ، هو الفرق ما بين الكشف والوصف ، ما بين النثر والقصيدة النثرية ، ما بين الاخبـار التقليدي ، والتوتـر الشعري •

(للشعر أن يذهب الى الحياة) ••• بهذه الكلمة الرومانسية يختتم نزيه أبو عفش بيانه الشعري (لماذا نكتب الشعر) ؟•

لقد ذهب نزيه أبو عفش الى الحياة ••• فماذا وجد ؟ لقد عثر على مأساته الفردية في (عالم مدجج بالأسلحة والطغيان والمقابر والأوبئة) و (بحروب مدهشة وميتات غير مفهومه) • بعالم (ما يزال غامضا) و (مبعثرا) •••

هذا المنظور الرومانسي للعالم يلتقي مع المنظور الرومانسي للشعر• وهو يصل الى قمته في قصيدة (أسئلة) كما رأينا من قبل •

ان خيبة نزيه أبو عفش تخفي خلفها وجدان جيل منهك ، معذب ، أصيب بالانكسارات المتتالية • ان هذا الوجدان كما يبرز في المجموعة ، ورغم رؤيته الرمادية للعالم ، يبقى على العموم منحازا للتقدم والانسان، وبالتالي فان غربة الشاعر هي غربة جزئية ، اجتماعية وليست ميتافيزيقية• انها الوجدان التاريخي للفئة الطليعية من البورجوازية الصغيرة ، وهـو يعاني تحولات المخاض في (رومـا المعاصرة) والبحث عن (صليبهـا وقيامتهـا) • ولقد استطاع نزيه أبو عفش بمهـارة ونادرة أن يجعل

(روما العربية المعاصرة) ميدانا لتساؤلاته ، بكل الحرائق وعربات القتل، والفجائع التي فيها .

اشارة أخيرة :

ان تأرجح نزيه أبو عفش ما بين (القصيدة ـ الرؤيا) و (القصيدة الشفوية) يشير الى أنه لا يزال يخوض مغامرة التجريب التي تنقلـه من هوية فنية متميزة الى هوية أخرى ، والتي تهدف الى توسيع معنى الشعر الجديد واكتشاف أشكال تعبيرية جديدة . ان هذا يعني أن هنالك أفقاً لا ينتهي من الابتكار والتجديد ينتظر نزيه . فهو لم يتوقف عن الابتكار لحظة واحدة بدءا من ديوانه الاول (الوجه الذي لا يغيب ـ عام ١٩٦٧) الى ديوانه الخامس هذا ... لقد تطور بقفزات نوعية ، وتلك هي ميزة المبدع عندما يرفض السباحة في مياه النهر مرتين .

عادل محمود

(قمصان زرقاء للجثث الفاخرة)[٣]

في ديوانه الأول (قمصان زرقاء للجثث الفاخرة) يتابع عادل محمود مشروع جيل السبعينات في (القصيدة الشفوية) حيث يحدثنا عن عسه (ايفان) « بياع الورد » ، وعن (متاعب الفوتوغرافي) في المشاهـد اليومية للحياة . عن أيام الاسبوع وانفعالات الناس في طقوس المدينة الحديثة . عن لحظات العطش اليومية . وكوابيس الغربة الدائمة..الخ.

---

٣ ـ محمود ، عادل ـ قمصان زرقاء للجثث الفاخرة ـ وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٧٨ .

في تجربته الاولى هذه ، نلمح ألقا شعريا لا ينتهي من البساطة والعمق ألقا يساهم فيه غوص هادىء في شرائح الحياة اليومية •• ان عادل محمود ينتش عن حقيقة هذه الحياة في مدينة مخنوقة بالاستهلاك • ولذلك يلجأ الى كشف مشاعر الناس البسطاء وهم يراهنون على حياة أفضل في (الربع الأخير من القرن العشرين) •

هو اذن يختار الحياة اليومية ، وانفعالاتها الانسانيه وأشياءها الصغيرة أيضا ميدانا للقصيدة ، لذلك فإن الكلام الشعري في هذه القصيدة قد أخذ لون الحياة التي يوغل فيها • هنا تصبح رائحة المساء مثل البن المطحون ، والكذاب مثل ذى (الشعر المستعار) والمدينة مثل (السيرك) والناس مثل (الجباد) •

كما نجد هذا اللون في مفردات شعرية كثيرة مثل (الحمقى ، أولاد الكلبة ، تفو ، الغليون ، التنباك ، الزنار الصوفي — الفراش البارد —) — قبر عالمي لايفان — وفي مفردات (برشانة — كأس ماء — الأيام اللذيذة — رحلات العمل — ربطة العنق — عدة التصوير — البنطلون — الصور — محطة القطار) — متاعب فوتوغرافي •

في قصيدته الرائعة (قبر عالمي لايفان) نلمس انتشار شبكة من المشاعر الانسانية الطافية على سطح الحياة ، في لجة البؤس اليومي ، والاستهلاك المديني والبحث عن أفق انساني للحياة •

لقد استطاع عادل محمود أن يستكشف السحر الانساني في هذه المشاعر . وأن يرتفع بها من مستوى عادي ، يومي ، مكرور الى مستوى (فني) في (ايفان) هذا « بياع الورد » الذي يحب الخمر الرديئة ، والنساء الجميلات ، والذي يخبط الطاولة بيدة الكبيرة ليؤكد اتساع

الحياة : هو رمز شامل لطموح الانسان البسيط الى سلام العالم ، وخلاصه من البؤس • انه رمز للانسان الذي يقدم الورد للناس كل يوم. ويموت كل يوم ، والذي في آخر موت له) يهدى الناس سفنا وأنهارا •

ولكن ما يلاحظ هنا هو تلك الغلالة الرومنتيكية الخفيفة التي تظلل خلفية القصيدة حيث أن عادل محمود يعتبر الحياة المدينية (منفى) للانسان البسيط •

ولنلاحظ هنا اعتماد عادل محمود على (الكلام اليومي) أو (اللغة المحكية) والى كشف الانفعالات اليومية المرتبطة بلحظة يومية معينة بالحياة والى كشف الأشياء الصغيرة • ان كشف هذه الانفعالات والأشياء كشريحة من حياة الانسان ، يغدو هاجسا لعادل •

يقول مثلا :

عمي « ايفان »
بياع الورد ،
الضاحك مثل السرو
الذي يخبط الطاولة
بيده الكبيرة ••• ليؤكد :
ان مائة عشق ممكن
ومائة يأس ممكن
ومائة موت ممكن

لو

ــ بين صدغيك البائسين ــ

وضعت شمسا صغيرة ،

وأغنية تنكش بها أسنانك •

ان ما نلمسه هنا هـو الكشف وليس الوصف الذي يبدو كنتيجة لتساؤلات انسانية كثيرة ، يطرحها الانسان البسيط عن جدوى الحياة • انه كشف لنظافة وانسانية هذا الانفعال من جهة ، وكشف للبؤس الذي يمنع « العم ايفان » من أن يحقق (شمسه الصغيرة) أو (أغنيته) • انها جدلية اليأس والأمل في الحياة اليومية المعاصرة •

في قصيدتـه (متاعب فوتوغرافي) •• •يتسائل عـادل محمود الى الوضعية الانسانية المقهورة في الحياة اليومية ، كما ترتسم ملامحها في متاعب (الفوتوغرافي) • ان آلة التصوير هنا بما تسجله من لهاث خلف مشاهد الحياة ، وبما تلتقطه من مشاعر وهموم الناس ، في زحمة العمل • تغدو مشنقة للفوتوغرافي ، لأنها تخنقه بمتاعب الناس :

•• وابتدأ التصوير

•• كل الذين عبروا عينه والعدسه ،

كانوا حزينين وعطشانيين

ولهم قلوب تدمع مثل عين حصان مقتول

دائخ •• وفي عنقه

تدلت ، مثل مشنقة آلة تصوير

وذقن

وقطرات عرق

ان متاعب هؤلاء الناس ، الذين التقطتهم عدسة (الفوتوغرافي) هي نفسها متاعب الفوتوغرافي . ان عادل محمود ينجح في تطوير الخاص الى العام . وتكثيف العام في الخاص .

ولنلاحظ هنا أن التجربة الداخلية (المضمون) متوافقة تماما مع التقنية الفنية . ان الكاميرا بطبيعتها تلتقط الأشياء الصغيرة . والفوتوغرافي هنا أو الشاعر يلتقطها أيضا ، وهكذا نجد في باقي قصائد الديوان .

محمد منذر مصري في (بشر وتواريخ وأمكنة)(٤) :

(بشر وتواريخ وأمكنة) لمحمد منذر مصري تجربة متكاملة في القصيدة الشفوية . انها انتقال من القصيدة ــ العالم ، الى القصيدة ــ اليوم . ومن القصيدة ــ اللغة الى القصيدة ــ الكلام ، حيث يحول محمد منذر مصري الحياة اليومية المدينية بمشاعرها ، وتواريخها ، وأمكنتها . وشخوصها الى حقل وحيد للقصيدة .

انه يقدم معادلا فنيا شعريا لمفهوم الحياة اليومية . حيث أن الحياة

---

٤ ــ مصري محمد منذر / بشر وتواريخ وأمكنة / وزارة الثقافة ـ دمشق ١٩٧٩ .

اليومية في تجربته . تعني فنيا القصيدة الشفوية بكل السمات والخصائص التي تحدثنا عنها سابقا .

ان الحياة اليومية من حيث أنها طريقة حياة . وشعور . وتفكير . واعتياد هي حقل تجربته الشعرية . وهذا الذي يجب أن يفهم من عبارة الحياة اليومية . وفي هذا الصدد يتحدث بيير فوجيرولا في كتابه (الثورة الفرويدية) فيقول : (ماذا ينبغي أن نفهم من عبارة الحياة اليومية ؟ انه يجب أن يفهم منها طريقة حياة وشعور . وتفكير . تستبعد الاستثنائي وغير العادي المتكرر . ولو أردنا أن نضرب الأمثلة على مفهوم الحياة اليومية . لضربنا مثل الحديث . والطعام . والشراب . والعناية بالجسم . والثياب والعمل والاستجمام ... الخ) . ان منذر مصري يبدو وكأنه يقدم ترجمة شعرية دقيقة لهذا المفهوم . وهذا ما يبدو واضحا بشكل كامل في قصائده (في بيروت سبح كالانكليز) وفي (الآن قد أغلقت لتوي كتابا) وفي (وجبة غداء اليوم) وفي (كما يليق برجل متعب) وفي (ما شعرت به ولا أريد قوله) وفي (يامحمد وابراهيم ومصطفى) ... الخ .

ان مجموعة قصائده القصيرة (رحلات شقائق النعمان) و (تواريخ) – ١٠ قصيدة – تسجيل لمشاعر وأحداث يومية متناوبة . يكتبها منذر بأسلوب المذكرات اليومية . حيث تخفي خلفها انسانا منهكا في لجة الحياة اليومية الاستهلاكية . انسانا يلتقط تفاصيل حياته ببساطة متناهية بساطة تخفق بحبها للحياة الى درجة الاستحمام والغرق في نقطة ماء . الى درجة السكر بحبة عنب . بساطة ملفعة أيضا بالعزلة . والكآبة . والوحدة . التي هي بعض أسماء عصر الاستهلاك المديني اليومي .

ففي هذه القصائد القصيرة يترجم منذر مصري مفهوم الحياةاليومية شعريا . بمشاعرها ، وأحداثها وفي الأبعاد التي حددها بيير فوجيرولا في حديثه عن معنى الحياة اليومية .

يقول في احدى مذكراته الشعرية اليومية :

مرة تحت النافذة

تسهل كثيرا حتى كاد يقف

ومرة تحت النافذة

أخرج لسانه وأدار ظهره

مرة على المائدة

... ارتبك

ومرة على المائدة

كان يتذكر بصوت مرتفع

ومرة بصق .

ان منذر ـ كما نلاحظ ـ يلتقط هذه التفاصيل الدقيقة في الحياة اليومية . بكل وقائعيتها ودلالاتها . بكل عبثها ، وفراغها ، واستهلاكها . بكل تناقضاتها . ان مهمة القصيدة تتلخص في كشف هذه التفاصيل . والدلوف فيها . التي تكشف عن عزلة الانسان ووحدته في المدينة الاستهلاكية .

أدركني الوقت

فأعطيت البحر ظهري

دون أن ألوي على شيء

كثيرون مروا بي والبعض بادلني التحية

لكن ما شعرت به ولا أريد قوله

هو أني

لست واحدا منهم •

ان منذر مصري يشير الى رتابة الحياة اليومية ، والى سأمها ، ومللها. ويتذكر تفاصيلها • يكتبها في رقعة القصيدة • وكأن التجربة الشعرية لديه هي تسجيل السلوك اليومي كما يعبر عنه المثال التالي :

دندنت بفالس الكومبرسيتا

وأنا أحاول شيئا ما

بخصوص ثلاثة عرجان في مقتبل العمر

صادفتهم البارحة

يخطرون على الشاطىء

بأيد متشابكة

الآن أغلقت لتوي

كتابا آخر

ثم أطلقت تنهيدة

وهذا يعني ــ بالنسبة لي ــ

أني لا أختلف كثيرا

بسرور الأيـــام •

ان منذر مصري يحدثنا في قصائده عن (وجبة غذاء اليوم) بتفاصيلها الدقيقة • عن الحركات اليومية التي تليق برجل متعب (كما يليق برجل متعب) عن المشهد اليومي الأخـير لعبد الله عبد في (القاعــة الضيقة المخصصة لمديرية الآثار) • يحدثنا عن أصدقائه ، وأخبارهم ، وأوصافهم عن انفعالاته اليومية المتناوبة • يسجل منذ مصري كل ذلك بلغة الحياة اليومية ، بكلامها الاعتيادي البسيط • انه ينقل لغة الحوار اليومي الى رقعــة القصيدة • يقول مثــلا في قصيدته (فيكتور) مخاطبا أحــد الشخوص :

هنا أسكن

ما رأيك لو ترى

ما ألصقته البارحة على زجاج نافذتي

وستقدم عمتي لنا

كوبين كبيرين من الليموناده المثلجة

أهــلا وسهلا

أهــلا وسهلا

ان هذه الشفوية المطلقة في اللغة الشعرية • تؤكد كم هــو طموح

قصيدة منذر مصري الى أن تكون كلام الناس كلاما للشعر • ولكن الى أي حد يمكن اخضاع القصيدة الى تفاصيل الحياة اليومية ؟ الى أي حد يمكن أن يتكلم الشعر كلام الناس اليومي ويبقى شعرا ؟

ان شعر منذ مصري يقع في مطبات وظائف النثر • انه ينقل الحياة اليومية باطراد وتتابع لأحداثها ، بلغة وصفية تقريرية هي سمة أساسية من سمات النثر كما في قصيدته (فلسطيني وسوداني والثالث مغربي) •

في النصف الأخير من دراستي

اصطفيت لنفسي

ثلاثة أصدقاء عرب

فلسطينيا وسودانيا والثالث •• مغربي

تشاركنا سوية لعامين

كل شيء تقريبا

الطعام والعرق والأسرة والمومسات

ما عدا الآراء

كان على كل منا ــ حرصا على الكمال ــ

أن يختلف •

ان منذر مصري يسجل كلاما يوميا ، ويعتبره شعرا ، كلاما هو عبارة عن تقديم دقيق محكم لفكرة أو موضوع وبالطبع فان هذا شيء والشعر شيء آخر • ان منذر مصري يريد أن يقدم (قصيدة نثرية)

ولكنه لا يقدم ــ واقعيا ــ الا سرداً نثرياً . في حين أنه في القصائد التي يكشف فيها انفعالاته اليومية ، يجسد حقل المعاناة اليومية فنيا . ان الشعر ضد الحادثة . وفي كـل قصيدة نثرية يصف فيها منذر مصري حادثة ما ، يقع في مطب (النثر) . في حين أنه يقدم شعرا في كل(قصيدة) تكشف شعورا يوميا ما .

★ ★ ★

بندر عبد الحميد

(المغامرات)[٥] و (احتفالات)[٦]

(اننا نقطف الكلمات من حياتنا اليومية) ، هكذا يقول بندر عبد الحميد في قصيدته (كلمات) . لقد قدم بندر عبد الحميد تجربتين في (القصيدة الشفوية) تشبهان في بنيتهما الفنية ، تجربة جاك بريفير الى أبعد الحدود . هاتان التجربتان هما (المغامرات) و (احتفالات) .

في (احتفالات) يصف بندر عبد الحميد حياة الناس ، يخبر عنها .. في حين أنه في (المغامرات) يتغلغل فيها ، يتكلمها فنيا . ان الفرق ما بين (احتفالات) و (المغامرات) هو الفرق ما بين ملامسة العالم ، والغوص فيه . ما بين نقل كلام الناس ، وابداعه في رؤية فنية جديدة .

يقول غالي شكري (الشعر والموضوع ــ أيا كانت روعته ــ

---

٥ ــ عبد الحميد ، بندر ــ ملحق الثورة الثقافي ــ العدد ١٠ .

٦ ــ عبد الحميد ، بندر ــ وزارة الثقافة والارشاد القومي / دمشق ــ ١٩٧٨ .

نقيضان ، فالشعر .. لا موضوع له ، وانما مه تجربة ورؤيا ، تجربة مع الواقع ، ورؤيا تتجاوزه .

لقد وقع (احتفالات) في مطب القصيدة ــ الموضوع ، حيث يسمي بندر كل قصيدة من قصائد الديوان بـ (موضوع) ، فهنالك موضوع (رصاصة) وموضوع (الأسئلة) وموضوع (الدراجة) . وموضوع (السيف) .. الخ . ان الموضوع نقيض التجربة ، وهو تسمية أخرى ، لـ (الغرض) . ولذلك فان العالم اليومي في (احتفالات) يبدو منفصلا عن الشاعر . العالم هنا موضوعات ، والشاعر ــ غالبا ــ ما يقف خارجها يصفها ، يسردها . أما في (المغامرات) فان العالم يتسلل بشرائحه اليومية وجزيئاته ، الى أعماق التجربة الشعورية ، حيث تستكشف التجربة ملامحه .

هكذا بين مواكبة العالم اليومي من خارجه ، وبين المواكبة من داخله . ينفلش قطر الدائرة الشعرية عن قطر لا يخفي تحته شيئا ، وعن قطر يحتوي كل حرارة الأشياء وزخمها الديناميكي .

لقد طور بندر في (المغامرات) اللغة الشفوية ، الى لغة شعرية . بكلمة ــ أدق ــ لعب في دماغها العادي ، في بعدها المحدود ، لتقول أكثر مما تعنيه في القاموس . فبينما كانت هذه اللغة في (المغامرات) لغة كشف . أصبحت في (احتفالات) ــ على العموم ــ لغة تعبير .

في الكشف تنطلق القصيدة من التجربة ، أما في التعبير فلا تنجز غير الوصف . ولذلك فان مقارنة موجزة بين وظيفة القصيدة في كل من (احتفالات) و (المغامرات) يمكن أن توضح هذه النقطة .

ان وظيفة القصيدة (في المغامرات) ان تنقل شعورا . في حين أن

وظيفتها في (احتفالات) أن تنقل موضوعا . ولذلك فان اللغة في المجموعة الاولى ، هي لغة تجربة ، ومعاناة . أما اللغة في المجموعة الثانية فهي لغة وصف وتقرير .

في (احتفالات) يعيش بندر في سطح الحياة اليومية ، لأنه يراهـا من الخارج ، لأنه يصفها . في حين أنه في (المغامرات) يعيش في أعماق العالم ، في أعماق الحياة اليومية ، لأنه يراها من الداخل ، لأنه ينقلهـا عبر شعور ، وليس عبر وصف .

ويمكن اختصار كل ذلك بأن تجربة بندر في (المغامرات) تغوص في العالم ، في حين أنها في (احتفالات) تلامس العالم .

بين (النثر) و (القصيدة النثرية)

القصيدة الشفوية بين الكشف والوصف :

أن يكون كلام الناس ، كلام الشعر ، أن نطيح بالحواجز التي تفصل ما بين هموم الناس وهموم القصيدة .

تلك هي التجربة التي يوغل فيها بندر . ولكن مجموعة (احتفالات) في خطهـا العام تصف حياة الناس لذلك تقع في هـوة الأخبار ، هـوة الوصف . هوة تقليد الواقع . وهـذا يطرح الفروق ما بين (النثر) و (القصيدة النثرية) . اذ أن النثر يقوم دومـا بهذه المهمات (الاخبـار والوصف والتقرير) . يقول في قصيدته (اللعبة) :

حينما تمر الطائرات المسافرة

على ارتفاعات عالية

فوق القرى البعيدة

يتوقف الأطفال عن اللعب

ويرفعون أيديهم الصغيرة فوق عيونهم

وهم ينظرون الى هذه اللعبة الجميلة المسافرة

وحينما تختفي وراء الغيوم المتناثرة

يندفعون بقوة

وراء كرة ممزقة

ويرددون أغنيات قصيرة

لا يعرف أحـــد

من أين جاءت أول مرة .

ان هـــذه القصيدة نثر انشائي مبسط يخبر عـــن مشهـــد خارجي في الحياة .

ان الحس الايقاعي هنا هو حس نثري وليس حساً شعرياً . حس تقليدي تقريري . وكأنه وصف أمين لمقطع سينمائي . لذلك لم تقدم القصيدة أكثر من وصف أطفـــال يتوقفون عـــن اللعب ، عنـــد مرور الطائرات المسافرة .

ان بندر يصف هنا سطح العالـــم ، سطح الطفولة ، أي انه يصف العالـــم من خارجـــه كموضوع . وهـــذا ما يتكرر تمامـــا في قصيدته (زاكوبانا) :

زاكوبانا قرية الثلوج العالية
الوجوه تهوي من المرتفعات البيضاء
الى الحقول البيضاء
حيث يتذكر الشيوخ مغامراتهم العاطفية
زاكوبانا قرية الربيع
حيث تتنفس البراعم تحت الثلج
وترف الأيدي الرشيقة كأجنحة الطيور
وهي تنتظر الشاي الساخن
والقبلة الدافئة
وأغاني المسافرين

الموضوع هنا هو قرية (زاكوبانا) ، والقصيدة كونها توجهت الى هذه القرية كموضوع ، وليس ككيان • فانها تصف مشاهد جغرافية ، وانسانية عادية جدا في حياة القرية ، وبشكل تجزيئي •

ان الشاعر هنـا أيضا يرى القرية من الخارج ، فهي قريـة الثلوج العالية . وهي قرية المرتفعات البيضاء ، والحقول البيضاء ، وهي قرية الربيع •

والبراعم تتنفس تحت الثلج • تلك هي المشاهد الخارجية السطحية التي يصفها بندر عبد الحميد •

ان هنالك في احتفالات سيولة مجانية (اللغة) • رغم أن هذهالسيولة

لا تقدم أي صورة فنية . فمثلا يقول في قصيدته (ليل) :

هنـــا

حيث تلتقي الطفولة الجائعة

بالطفولة الحزينة

يسقط المطر دافئا

على الوجه والصدر واليدين

في الليل ذي اللحية الرمادية

والأصابع الملوثة بالحبر

الفلاحون يتحدثون عن الحروب القديمة

ويبتسمون باطمئنان

وهم يتذكرون عيون الموتى

قبل أن تغرب الشمس .

فما هو الفرق بين الطفوله الجائعة والطفولة الحزينة هنا ؟ هل هـــو أنسنة للطفولة الكادحـــة الجائعة والطفولة الحزينة البورجوازية . ان القصيدة هنا تصف مشهدين رتيبين مشهد المطر ، ومشهد الفلاحين . من منظور خارجي فالفلاح يتحدث عن الحروب القديمة ، أو عيون الموتى، أو يبتسم باطمئنان قبل أن تغرب الشمس .

تلك هي الرؤية الخارجية لمشاهد الحياة الخارجية أيضا . واذاأخذنا قصيدته (نافذة) فان الصورة البائسة تتضخم .

يقول بندر :

من نافذة في برج قديم
يطل السائحون على المعابد المهدمة
ويتذكرون الحاضر
السيارات في الظهيرة
والأشجار المقطوعة
والعجائز اللواتي ينتظرن الموت
لا شيء هنا غير الشمس المغبرة
لا عاصفة صغيرة
لا صوت انسان
لا شيء غير صمت
مليء بأنفاس الماضي

القصيدة هنا تسرد بشكل تتابعي وصفا سريعا خارجيا أيضا لسائحين ينظرون الى المعابد المهدمة • فما هو الشعر في هذه القصيدة ؟ أين هو الفنان فيها ؟ هل ترجعنا القصيدة الى المقولة الأرسطية أن الفن محاكاة للحياة • هل مهمة القصيدة أن تصف الواقع بشكل حيادي كما في هذه القصيدة ؟ هل مهمتها في أن تنسخ الواقع ـ كالفوتوكوبي ـ ؟ أعتقد أن (احتفالات) عموما ، وهذه القصيدة خصوصا ، قد فهمت مهمة الشعر كذلك •

ان الشعر . عندما يجعل من كلام الناس : كلاما للقصيدة ، فانه يقوم بعملية تركيب جديد لهذه اللغة ، في رؤيا ابداعية لها ، وليس في رؤيا نسخية . فعندما يلتقط الشاعر السحر في الكلمات اليومية البسيطة ، عندما يفجر السحر الداخلي فيها . فانه يقوم بتصعيد اللغة (الشفويه) العادية : الى اللغة الشعرية .

لقد فجر بريفير السحر الفني في اللغة البسيطة ، عن طريق تفجير ذاكرتها المياومة ، فقام بقلب الأبيات ، وبتكرارها المدروس ، أي التكرار غير المدسوس في القصيدة .

في قصيدته (احتفال) لا يقوم بندر الا بلعبة لغوية ، لا معنى تعبيري لها .

وهنا لنقرأ القصيدة كاملة . يقول :

العيون تلسع كالأسلحة

في الليل حيث الغضب والحاجة الى الحب

في الليل

كان كل شيء هادئا في مكانه

بعد قليل سيبدأ الاحتفال

أيها الطفل الوسيم

ابتعد قليلا

وضع يديك فوق وجهك

فالدخان الذي يتصاعد من القبره
ليس كالدخان الذي يتصاعد
من القطارات المبكرة
بعد قليل سيبدأ الاحتفال
العيون تلسع كالأسلحة
في الليل
بعد قليل
سيبدأ الاحتفال الكبير •

في هذه القصيدة ، يوجد ستة عشر سطرا شعريا ، ثمانية أسطر منها مكررة عبر لعبات لغوية ليس لها أي طموح فني • وهي كالتالي :

١ ـ العيون تلمع كالأسلحة ـ مكررة مرتين •

٢ ـ سيبدأ الاحتفال ـ مكررة ثلاث مرات •

٣ ـ في الليل ـ مكررة ثلاث مرات •

ترى متى تكون اللعبة اللغوية ، لعبة شعرية ؟ ومتى تكون لعبة فقط ؟ انها تكون شعرية ، عندما تكون حاصلة لنسيج القصيدة ككل عندما لا يمكن حذفها وتجاوزها . تغدو لعبة شعرية • وفي هذه القصيدة لا نجد غير اللعبة اللغوية • فمثلا بامكاننا أن نحذف اللعبتين التاليتين دون أن يؤثر الحذف على القصيدة :

١ ـ العيون تلسع كالأسلحة ـ السطر الأول •

٢ ـ في الليل ـ السطر الثاني •

اننا اذا أخذنا قصيدة (بربارا) لجاك بريفير من ديوانه (كلمات) نجد فيها تكرار اللعب اللغوية بشكل كثيف ، ولكننا لا نجد ولا لعبة واحدة مدسوسة ، حيث أن حذف أيا منها يودي بالقصيدة ككل •

تطرح مجموعة (احتفالات) الاستفادة من المونتاج السينمائي في العملية الشعرية ، ولكنها أيضا ، تفهم المونتاج بطريقة سكونية سردية • ان المونتاج هو عملية تركيبية بين الصور بأسلوب الديالكتيك ، بأسلوب الدراما ، لا كتشاف البعد الثالث من خلال تلاحقها ، وتفاعلها فيما بينها •

بندر عبد الحميد ، يسرد الصور ، لا يكشف البعد الثالث في علاقاتها • يقول في قصيدته (العربات) :

في الصباح الباكر

انطلقت العربات الصغيرة

بسرعة جنونية

في اتجاه الأفق الدامي

تتناثر الأحجار الصغيرة

وتهز أطراف الأشجار

ثم تلسع المياه من بعيد

وتركض العربات في اتجاه الأفق

في العربة الأولى السائق والمرأة

في العربة الثانية السائق والطفل ٠

فبدءاً من السطر الأول وانتهاء بالسطر الأخير ، نجد أن هذه الصور مبنية على السرد ، وليس على العلاقة التركيبية بينها ٠ وهذا يحول القصيدة ، الى نثر وصفي اطرادي لموضوع خارجي ، يمكن حذف الكثير من سيولته ٠ حيث يمكن هنا ـ على سبيل المثال ـ حذف كل المقطع الممتد من السطر الثالث (في اتجاه الأفق الدامي) الى السطر الثامن (وتركض العربات في اتجاه الأفق) دون أن تتأثر القصيدة ٠ أي يمكن حذف خمسة أسطر كاملة ٠

في احتفالات يرى بندر عبد الحميد العالم من الخارج ، يراه في موضوعات ٠٠٠ انه يصف هذا العالم بشكل أدق ٠ فالعالم اليومي يبدو في حالته الوصفية هذه كما بدت في القصائد منفصلا عن العالم الداخلي للشاعر ٠

أما في (المغامرات) فان بندر عبد الحميد يحيل العالم ، الى الداخل، وفي أعماق الداخل الانساني يتغلغل بندر عبد الحميد في ماهية الأشياء ، في بعدها الانساني الموحي ، والكثيف ٠ فهنا في (المغامرات) لا يوجد وصف ، أو سرد انما توجد تجربة حية ، مع العالم ، كما يبدو في بعده اليومي ، في شرائحه الانسانية الكثيرة ٠

ولأن هذه القصيدة ابتعدت عن الموضوع فانها ابتعدت أيضا عن الوظائف التقليدية للنثر (الوصف ، الأخبار ، التقرير) وأخذت وظيفة الكشف ٠ لنقرأ قصيدة (الأجراس) :

صوت الأجراس في المدرسة الابتدائية

يزورني

في آخر الليل

أنهض

انه موعد الدرس الجديد

أركض في الوحول

وأمسح عن وجهك آثار المطر

انه صوت الأجراس

ووجوه الأصدقاء الصامتين

سافر بعضهم بعيدا،

ومات بعضهم عند حدود الوطن

وتحول آخرون الى ببغاوات ومهربين

وأنا لا زلت أمشط شعري

وأقرأ دروسي

وأنتظر صوت الأجراس

في المدرسة الابتدائية .

هذه القصيدة الرائعة تكشف عن تنسك مذهل . في الحياة . ان الاستهلاك اليومي في انتظار صوت الأجراس ، والدخـول الى المدرسة

الابتدائية • لا يستهلك حيوية المشاعر الانسانية ، وألقها المشع • ان بندر مع ذلك يتذكر وجوه الأصدقاء ، ويتذكر مصائرهم ، ويمسح عن وجه حبيبته أو صديقه آثار المطر • ولكن القيمة ليست هنا فقط • انها تكمن أيضا في كونها تحمل نكهة محلية محضة • نكهة خاصة • وهذا ما يجعلها متقدمة على بعض قصائد منذر مصري وعادل محمود التي لا تحمل نكهة محلية ، وبالتالي تبدو كشعر مترجم باتقان •

* * *

خاتمة

في الاتجـاه نحو (القصيدة الشفوية) تكمن خصوصية جيـل السبعينات ، وتكمن أيضا اضافته ، لقد كون هذا الجيل تجربة هي أشبه بحركة شعرية ٠ وهذه الحركة فرضت حضورها الان من خلال عملية ابداعية وأخرى نقدية ٠ العملية الابداعية تقدم حضورا جديدا للشعر ٠ والعملية النقدية تواكب هذا الحضور ، وتستخلص أدواتها منه ، وتعبر عن آفاقها ٠ ان جيل السبعينات في اقتراحاته الفنية ، لا يزال يفتقد الى النكهة المحلية ، ولكنه في الآن ذاته ، لا يزال في مرحلة التجريب والبحث الدائب عن أشكال تعبيرية جديدة ٠

وهذا يكشف عن المدى الشاسع الذي سينجزه هذا الجيل ٠ لأن شعراءه ليسوا شعراء فحسب ، بل هم شعراء جديدون يحملون بجدارة شرف الانتماء الى تيار الشعر العربي الجديد ٠

* * *

مدخل في المشروع التجريبي العربي

لتأسيس كتابة جديدة

من (القصيدة النثرية) إلى (الكتابة)

تتعامل الحداثة مع الوجود كـ (نص) . فالانسان (نص) والشجرة (نص) والبحر (نص) واللوحة التشكيلية (نص) والمنحوت (نص). وهذا معناه أن (الحداثة) لم تعد شكلا من أشكال التعبير بل شكل من أشكال الوجود . ومن هنا تعتبر الحداثة (النص) أو (الكتابة) وهما كلمتان مترادفتان في مصطلحات الحداثة وجـودا قائما بحد ذاته لـه استقلاليته وكليته وهـذا يعني الانتقال من (المسموع) الى (المرئي) والاطاحة بتعدد الأجناس الأدبية ، وخلق (نص) فوق الواقع ، والتاريخ، والذاكرة ، لقد ألفت الكتابة ، كل شيء .. كل شيء .. الا ذاتها ، ولذا فهي لا تحيل الى أي شيء ، بل تحيل الى ذاتها فقط .

هذه هي ماهية (الحداثة) ، أما (الحداثة) العربية ، وتحولها الى (نص) أو (الكتابـة) فقد تمت أساسا في الميـدان الشعري ، اذ أن (الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والمسرح ، والقصة ، فجديدة عندنا

وما تزال ـ جلها ان لم يكن كلها ـ تعتمد طريقة القرن التاسع عشر أو أوائل القرن العشرين)[1] لقد تعمق المشروع التجريبي العربي في الميدان الشعري . ووصل الى ذروته في (قصيدة النثر) • حيث وصلت تحولات هذا المشروع الى نقلة جديدة في (الحداثة) العربية • هي النقلة النوعية من (قصيدة النثر) الى (الكتابة) •

واذا كانت الحداثة الغربية ، تلغي الماضي والواقع معا ، فان (الحداثة) العربية مرتبطة بتاريخها ، وموقف من هذا التاريخ • انها تجربة مع الواقع ورؤيا تستكشف آفاقه وهذا ما يؤكده نصان نسوذجيان لتحول المشروع التجريبي العربي من (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) وهما نصان مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس ، (وموناداد دمشق) لمحمود السيد • اللذين يشتركان معا في خصائص شمولية واحدة على صعيد (الكتابة) • هي خصائص : الاستقلالية والكلية والبدائية والجسدية كخصائص لماهية الحداثة •

ان (الكتابة) تبدو حاليا في المشروع التجريبي العربي ، أعلى مراحل تطور (القصيدة النثرية) وبكلمة أخرى (الكتابة) هي أفق التحولات التي بشرت بها (القصيدة النثرية) ، مثلما أن (القصيدة النثرية) كانت أفقاً لتحولات (الشعر المنثور) • هذا يعني أننا نقرأ (الكتابة) في صيرورتها الداخلية العربية ، في تطورها الذاتي ، عبر الانتاج الأدبي العربي • ان تحديد الأفق مسألة جوهرية ، تتعلق بتلازم العملية الابداعية مع العملية النقدية . بحيث يصبح النقد ابداعا للنص الشعري بشكل

---

١ ـ مقدسي . أنطون . مقاربات في الحداثة ـ مواقف ٣٥ ربيع ١٩٧٩ ص ٤٩ •

آخـر . فالعملية الابداعية تطرح ممارستها الكتابية ، والعملية النقدية تكشف آفاق هذه الممارسة . لقد وحـد أدونيس بين شخصية المبدع والناقد . ومن هنا ، عندما يطرح (بيان الكتابة) يبدو على الأقل منسجما مع تطوره الابداعي في (مفرد بصيغة الجمع) .

ان (القصيدة النثرية) هي الشكل الطليعي ، والأكثر حـداثة في الشعر ، هي في هذا الخصوص فسحة حرية ، وفسحة هدم . وتحول . ولقد مارست هذه الفسحة حريتها وهدمها وتحولها وانجازها في بنـاء مشروع (الكتابة) . أو قل انها بنته في (مفرد بصيغة الجمع) وقبله في (قبر من أجل نيويورك) فما هو الجنس الأدبي لـ (مفرد بصيغة الجمع) أو لـ (قبر من أجل نيويورك) ـ هل هـو قصيدة ؟ قصة ؟ روايـة ؟ مسرحية ؟. انها ليست ذلك وليست ذاك وهي فوق هـذه الأجناس أو خارجهـا بكلمة أدق . انهـا انتقال من فسحة (القصيدة) الى فسحة (النص) ومن فسحة (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) ومن المسموع الى (المرئي) .

ان (قبر من أجل نيويورك) و (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) و (مفرد بصيغة الجمع) و (مونادا دمشق) لمحمود السيد ، تبين المفهوم العربي لـ (الكتابة حيث تطرح كل منها نصاً منفلتاً من حدود الأجناس ، تعجز عن أن تسميه قصيدة ، وقد تميز فيه عناصر الملحمة أو القصة أو المسرح ... الخ . ولكن أنت أمام رقعة ثقافية ابداعية . مضادة للثقافة المهيمنة . والحساسية السائدة . فـ (قبر من أجل نيويورك) هي (هجوم مرتب على الامبريالية الأمريكية) كما يذكر أنطون مقدسي . و (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) هي هجوم على التجزئة ومؤسساتها . هي هجوم

مرتب على الجهاز الطبقي ، الذي يكرس التجزئة . ويعسقها وينسو فيها . لقد أخذت (الكتابة) هنا بنية (النص الثوري) . وكل (كتابة) يجب أن تكون (نصاً ثورياً) كما يقول أنطون مقدسي .

ففي (مفرد بصيغة الجمع) يوحد أدونيس ما بين الرؤيا والفعل ، أو ما بين الشلمغاني والقرمطي أو ما بين الصوفية والقرمطية ، أو ما بين التحول الأيديولوجي والتحول الاجتماعي . أي أنه يقدم ترجمة ابداعية لمشروعه النظري في (الثابت والمتحول) . ففي هذا الكتاب يعتبر أدونيس الحركة القرمطية وجها اقتصاديا ـ اجتماعيا للثورة ، كما يعتبر الحركة الصوفية وجها فكريا لها . فما أنجزه القرامطة في الحقل المادي ، أنجزه الصوفيون في الحقل الأيديولوجي ..

ان الصوفية (الشلمغاني) هي ـ عمقياً ـ اتجاه مادي هرطقي مناوىء للشريعة أي للأيديولوجيا الرسمية السائدة . والقرمطية (القرمطي) هي اتجاه ثوري مناوىء المجتمع الطبقي الذي تبرره الأيديولوجيا .

هكذا يلبس (الانسان الكوني) في النص وهو (علي : اسم أدونيس) جسد القرمطي وفكر الشلمغاني ، وعقل ابن خلدون وروح ابن عربي . انه يدخل بهذا الجسد الى المدن العربية .. الى مكة وبغداد ودمشق وبيروت متدحرجا في أربع تحولات هي (تكوين ـ تأريخ ـ جسد ـ سيمياء) والحلقة المركزية في هذه التحولات هو علي الطفل ، النبي . القرمطي . الشلمغاني ، المرأة ، القرية ، اللغة ، الأرض ، الثقافة ، السيرة الذاتية . أدونيس نفسه .

ان عليا هذا منذ (تكوين) الى (سيمياء) هو انسان كوني يتلبس

الكون كله ، ويخوض في تحولاته بروح (فاوستية) مكافحة • الا أنه لا يخوض في هذه التحولات فحسب بل ويسهم في صنع التحولات نفسها في رقعة النص •

فالنص هو سلسلة لامتناهية من التحولات ما بين (تكوين) و (تأريخ) و (جسد) و (سيمياء) ، ان التحولات هي في داخل الكتابة ، في الصيرورة الداخلية للنص من الجزئي الى الكلي ، ومن المحسوس الى التخييلي ، ومن المعلوم الى المجهول ، ومن الواقع الى الرؤيا في أفق لا متناه من جدلية الهدم والبناء ، الموت والحياة ، الخلود والفناء ، وبالمختصر جدلية المحو والاكتشاف •

المحو هنا بداية الاكتشاف ، والعلاقة ما بينهما علاقة نفي ووحدة قائمة على التناقض الديالكتيكي الهيغلي • ان هذه الجدلية في بنية النص ؛ قائمة أيضا في بنية اللغة • فأدونيس يعقد أحلافا مع لغة لم تأت، انه يهرول خلف لغة جديدة مغسولة من آثار الماضي • ويقبض فعلا على هذه اللغة ، يحولها الى ابداع • الى كتابة •

آلية هذه التحولات تعني على صعيد الكتابة ، الانتقال من مرحلة (القصيدة) الى مرحلة (النص) ومن مرحلة (الانشاد) الى مرحلة (الكتابة) ومن مرحلة (الكلام) الى مرحلة (اللغة) ومن مرحلة (الأجناس الأدبية) الى اختلاطها وتجاوزها وتأسيس ممارسة كتابية خارجة عنها •

ان (الكتابة) وهي تجد لها ممارسة في الانتاج الأدبي العربي ، وهي تتحول في المشروع التجريبي العربي الى مقولة عربية هي جزء من مشكلة

الحداثة فشكلية الحداثة السياسية الاجتماعية ـ الاقتصادية العربية . عبّرت عن ذاتها فنيا بشكلية البحر / التفعيلة ، التقليدية / الحداثة ، الشكل الكلاسيكي / الشكل النثري ، الغرض / الرؤيا ، المباشرة / المنبرية ، الخطابة / الكتابة • وهي الآن تعبّر عن ذاتها بشكلية القصيدة / النص أو الخطابة / الكتابة ، أو الكلام / اللغة أو الأجناس الأدبية / اختلاط الأجناس وتجاوزها •

اذن هي جزء من مشكلية واسعة متعددة المستويات ، هي مشكلية الحداثة ، و (الكتابة) هي جزء من مستوى الحداثة الأدبية •



في الموقف من ـ الكتابة ـ يكتب أنطون مقدسي :

(اليوم نحن أيضا في الطريق الى الكتابة • فاللسان في أزمة تضعه ضمن لعبة الوجود الكبرى ـ لعبة الحياة والموت •• والحداثة لدينا ـ غثهـا وسمينها ، غثها أكثر بكثير من سمينها ـ هي بدء اللعبة ، حصيلتها خلال ربع قرن في عمر التاريخ ـ انها وسعت أفق العربي بعد الضيق ، انها جددت حساسيته ، جعلته يستشعر ولو من بعيد ، ايقاع الآلـة ، وعالمهـا)[٢] •

أما ـ خلدون الشمعة ، الذي يؤسس ممارسته النقدية على نظرية (الأجناس الأدبية) فانه يرى أن الكتابة قد ازدهرت مع ازدهار الهندسة

---

٢ ـ مقدسي . أنطون / مدخل لدراسة الادب والتكنولوجيا / الموقف الادبي السنة الثانية عدد ١٣ •

الامريكية المعمارية (التي أصبح البيت الأبيض الأمريكي خلالها يعتمد على ازالة الجدران بين الغرف • أصبح البيت كله وكأنه قاعة واحدة ، وكل زاوية يمكن أن تستخدم لشيء معين • واذا أردنا أن نقرب فكرة الكتابة الى الأدب ، فهي أقرب ما تكون الى هـذا النوع من الهندسـة الأمريكية الذي ثبت عدم عمليته . فعادت الجدران أيضا) • ثم يقر أن (مرحلة الكتابة بدائية لأنها تخلط ما بين الآجناس الأدبية)[٣] •

أما ــ أدونيس ــ فيكتب : (يجب أن تتغير الكتابة نوعيا ، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة الى أنواع ، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة . لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصيدة أم قصة مسرحية أم رواية . وانما نلتمسه في درجة حضوره الابداعي)[٤] •

تلك هي ثلاثة مواقف تنطلق من الفلسفة (أنطون مقدسي) والنقد (خلدون الشمعة) والشعر (أدونيس) • ولن ندخل في مناقشة هـذه المواقف • ولكن سنتساءل كيف تتعامل مع (الكتابة) ؟

هل تتعامل معها على أنها (مماثلة) للنموذج الغربي ــ الأمريكي أو الأوربي ؟ أم تتعامل معهـا على أنهـا حصيلة تطور مرحلة أدبية عربية ، وانتاج أدبي غزيـر في سياق تقاطعاتـه، وتأثراته مـع المشروع الغربي لـ (الكتابة) ؟•

---

٣ ــ الشمعة ،خلدون / ندوة الموقف الادبي حول ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث / الموقف الادبي / عدد ٥٧ و ٥٨ / ١٩٧٦ •

٤ ــ أدونيس / الثابت والمتحول / الجزء الثالث / صدمـة الحداثة / ص ٣١٢ دار العودة ــ الطبعة الاولى •

ان البحث في مشروع (الكتابة) العربية ، يفترض البحث في ماهية (الكتابة) . ولقد أثــر المفهوم الأوروبي لـ (الكتابة) دون شك في المشروع التجريبي العربي لها . من حيث أن الحداثة كمقولة هي أوروبية أساسا . الا أن للمشروع التجريبي العربي خصائصه الداخلية وتطوره الخاص في سياق المفهوم العام (الكتابة) . ومثلما أن له جذوره الابداعية في التراث الكتابي العربي ، في التجارب القرآنية الصوفية ، والجبرانية .

سمات الكتابة :

ان سمات (الكتابة) كنص هي الاستقلالية والكلية ، والبدائية ، والجسدية[٥] وأن هذه السمات هي جزء من ماهية (الكتابة) اذن هي جزء من ماهية (الحداثة العربية) كنص أيضا ، ولذا فان البحث في سمات المشروع التجريبي العربي لـ (الكتابة) يتطلب فهم ماهية الحداثة ، الا أنه يتطلب اكتشاف السمات الخاصة لهذا المشروع ، التي قد تشترك في عناوينهــا الشاملة مــع سمات المشروع الغربي . وفي حلقات انتقال المشروع التجريبي العربي من (القصيدة النثرية) الى (الكتابة) ، أو من (القصيدة النثرية) الى (النص) نجد أن هذه السمات كونت ملامحها العامة والخصوصية ، بل وبلورتها كما في (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس و (مونادا دمشق) لمحمود السيد[٦] .

---

٥ ـ مقدسي ، أنطون / مقاربات في الحداثة / مواقف ـ ٣٥ ـ ربيع ١٩٧٩ حوار عادل يازجي .

٦ ـ درسنا هذين النصين لأنهما يمثلان النموذج العربي لـ (الكتابة) بشكل متكامل ، يشتمل على كافة خصائص الكتابة .

الاستقلالية :

هل يمكن لـ (النص) أن يكون موجودا مستقلا بشكل كامل ، وقائما في حد ذاته ؟ هل يمكن له أن يكون مستقلا حتى عن منتجه ؟ هل يمكن أن يبدأ فعلا من نقطة الصفر في خلق شخوصه وتحولاته ؟ يجيب المشروع الغربي بالايجاب على هذه التساؤلات . الا أن هذه الاجابة ، التي تعزل (النص) عن علائقه الاجتماعية والاقتصادية والثقافية واللغوية والذاتية ، وتتعامل معه كجزيرة معزولة حتى عن مائها، هي اجابة مثالية ، ومغلوطة علميا .

ان الاستقلالية النسبية لـ (النص) شيء والاستقلالية الكلية شيء آخر . لأن (النص) لا ينمو في الفراغ ، وبمعزل عن حركة الواقع . واذا كانت هذه الرؤية شكلا من أشكال القطيعة الكاملة مع حضارة المجتمع الاستهلاكي الأوروبي المعاصر ، الا أن هذا لا ينفي مثاليتها ، ومغلوطيتها ، ان (النص) العربي يمتلك استقلاليته الفنية ، يمتلك شخصيته الفنية المميزة ، الا أنه لا يؤسس نفسه في الفراغ ، ولا يدعي ذلك .

ان الاستقلالية النسبية لـ (الرؤيا) هي قانون داخلي لتطورها وتناميها . ان هناك اختلافا وتأثيرا متبادلا ما بين (القوانين السوسيولوجية العامة) للواقع و (قوانين التطور الداخلي) للرؤيا .

فـ (الرؤيا) تكون عالمها الخاص المستقل نسبيا عن عالم الواقع والمرتبط به ، من كون (الرؤيا) تجربة مع الواقع ، وتجاوز له وكشف للمخبوء من كون (الرؤيا) تستشرف آفاق الواقع . ولذلك فان منطق تطور الرؤيا مختلف عن منطق القوانين السوسيولوجية العامة .

وفي كتابه (ظاهـرة الانسان) يعرف (نيارده شاردان) الرؤيـا : (يسكننا القول ان هذه الكلمة تلخص الحياة بكاملهـا ان لم تكن في غايتها . فعلى الأقل في جوهرها) ان محسود السيد يقدم انتاجا فنيا لهذا المفهوم ، يقوم على تحويل الواقع الى رؤيا • فما توغل فيه رؤياه هـو الحياة كلها كجوهر ، وفي اتساع الرؤيا وجد محسود السيد هذاالجوهر في دمشق كرمز لجوهر العالم • لذلك سمى نصه بـ (مونادا دمشق) •

ان (المونادا) هـو الركيزة الفلسفية الأولى في مذهب الفيلسوف الألماني (ليتنز) فهو يعني (الجوهر) الذي يحافظ على هويته رغم تغير صفاته • في هذا الجوهر ، أي (مونادا دمشق) يكشف السيد كونـا فنيا له وجوده.وقوانينه الداخلية الخاصة به ، مثلما له استقلاليتهالنسبية عن الواقع • ان كونه مختلف عن الواقع ، رغم أنه موقف منه وانتاج فني له • بحيث تبدو (مونادا دمشق) كائنا موضوعيا ، اكتسب وجودا مستقلا بمجرد انجازه •• الا أن هذا الوجود متصل علـى نحو عميق بعالم الواقع • رغم اختلافقوانينه الداخلية عن القوانين السوسيونوجية للواقع . ترى ما هي العلاقة بين الوجود الموضوعي والمستقل نسبيا لعالم (النص) وما بين عالم الواقع ؟ ان الاجابة عن هذا التساؤل لا تتم الا بفهم القوانين الداخلية لـ (النص) ككائن موضوعي ، اكتسب وجودا مستقلا بمجرد انجازه • فحين يتم هذا الفهم يمكن ربط كلية (عالـم النص) بعالم الواقع •

ان (مونادا دمشق) لا تحيل في مستواها (الفينومينولوجي) الا الى ذاتها • الى أقانيم القتل والتضحية والتطهير والامتلاك • الى رموز ثقافية لـ (العهد القديم) و (العهد الجديد) والى انتاج آخر لخلاصة

رؤيا (ديانات الحقب الشرقية القديسة) الما بين نهرينية . ان الربط ما بين العالم الموضوعي النسبي المستقل و (النص) وعالم (الواقع) يحدد لنا لماذا اختار محمود السيد هذه الرموز والرؤيا كميدان لتحولات (النص)؟ كما أنه يحدد لنا موقف الكاتب ؟ ان دمشق ليست أنثى فقط ، انها واقع اجتماعي سياسي ، والى هذا الواقع تتوجه (مونادا دمشق) عسقيا ، وترتقب انتهاء اليبوسة الحضارية ، التي تعني على صعيد (النص) انفصال الذكورة عن الانوثة . انها ترتقب المسيح المخلص الفادي ، والذي يعني على صعيد (النص) ـ القمح والنبيذ[٧] .

ان (نص) (مونادا دمشق) لا ينمو في الفراغ ، ومن نقطة الصفر ولا يدعي ذلك . ان له استقلاله النسبي ، الا أن له وشائج كثيرةوعميقة تربطه بعالمه ، كواقع اجتماعي ـ اقتصادي ـ سياسي .

ان عالم (النص) الذي تبتدعه (الرؤيا) هو عالم مستقل عن الواقع، الا أنه مرتبط به أيضا . وهذا يكشف مغلوطية ومثالية الفهم الغربي المثالي اللاجدلي لاستقلالية (النص) .

الكليــة :

(الكتابة) ثورة على حدود (الأجناس الأدبية) ان هذه الثورة هي ابداعية ولذا فانها تحتاج الى ثورة نقدية ترافقها ، فثمة نتاج ابداعي غزير . منفلت من حدود (الأجناس الأدبية) الى هذا الذي نسميه (كتابة) ان هذا النتاج لا يدخل في قالبية (الأجناس الأدبية) ، ومع ذلك فانه

---

٧ ـ راجع دراسة محمد جمال باروت في كتاب (مونادا دمشق بين تطور رؤية العصر المفزعة وأبعاد المقتلات التاريخية / دار رؤيا للنشر الأدبي والفني ، ١٩٧٩ .

أدب جديد • هنا لا يحاكم النقد النص الابداعي انطلاقا من نظرية مسبقة بل يحاكمه من داخل النص ، من داخل القضايا التي يثيرها •

ان (الكتابة) في سمتها (الكلية) أو في مفهومها المقابل لـ (الأجناس الأدبية) تأتي في مرحلة أمحت فيها الحدود التي تفصل ما بين هذه الأجناس • يقول الدكتور حسين مروة : (أصبحت الحواجز الصلبة بين الأنواع الأدبية من مخلفات الماضي • لقد تداخلت فنون الأدب كلها تداخلا ، يمكن معه رؤية مجمل سمات الحداثة بمفهومها الحاضر ، تنسحب على كل نوع أدبي بقدر ما تنسحب على سائر الأنواع ذلك بأن السمات الفنية ذاتها صارت مشتركة بينها جميعا •• فنحن نرى الشعر الحديث ، مثلا ، يشترك في تركيب بنيته الشعرية نوع من (الحالات) النثرية ، والسرد القصصي والحوار المسرحي ، وكذلك نرى القصة الحديثة تقوم على التكثيف والرمز الشعريين ، وهكذا شأن الرواية والمسرحية الحديثتين)[٨] •

لقد أتى زمن كلية (النص) أو اختلاط (الأجناس الأدبية) فهاهي (حميدة نعنع) تكتب عن روايتها (الوطن في العينين) ١٩٧٩ :

(أنا لم أكتب رواية •• أنا صنعت كتابي • لم أقتنع أن هناك حدودا بين الرواية والشعر والقصة • أعتقد أن هناك كتابة • هناك حالة والأدب عامة عبارة عن تجربة انسانية •• على أنني أعتقد أنه جاء زمن اختلاط الكتابة وانعدام الفواصل بين الفنون الكتابية)[٩] •

---

٨ ــ مروة ، حسين / القديم والجديد في الأدب العربي المعاصر / الموقف الأدبي عدد ــ ٥ و ٦ ــ ١٩٧١ •

٩ ــ نعنع ، حميدة / حوار أحمد فرحات / الكفاح العربي عدد / ٥٩ ــ ٧٤٢ السنة الثانية •

كما يكتب فاضل العزاوي عن روايته (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) انها (قصيدة ، ومسرحية ، وفيلما ، ولوحة ، وموسيقى في الوقت ذاته دون أن تعني ذلك)[١٠] .

كذلك فان القصة كما يرى الناقد العراقي علي شوك أصبحت تفقد شكلها المتعارف عليه بنوع أدبي[١١] كما يعتبر بوريس سوتشكوف في كتابه (المسائر التاريخية للواقعية) ان الفروق ما بين (الأجناس الأدبية) قد أصبحت من مخلفات الكلاسيكية[١٢] .

ثمة نتاج ابداعي عربي يتجاوز هذه الفروق ، ويخلطها ، ويبدع أدبا ، خارج حدود النماذج والأجناس ، حيث تقول الدكتورة خالدة سعيد في هذا الصدد :

« نجد قصصا تقف في منتصف الطريق بين القصيدة والقصة ، كما في بعض قصص (المملكة السوداء) لـ (محمد خضير ـ العراق) أو بعض قصص محمد ابراهيم مبروك ـ مصر ـ أو بعض قصص (الجبل الصغير) لالياس خوري ـ لبنان ، وبعض قصص ـ حكايا النورس المهاجر ـ لحيدر حيدر ـ سوريا وهناك أعمال تسرح أصوات القصيدة مثل مجنون بين الموتى ـ لأدونيس ، أو تصهر الحوار والسياق

---

١٠ ـ العزاوي ، فاضل / في مقدمة رواية (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) .

١١ ـ الشوك ، علي / الأدب العربي والثورة التكنولوجية / الموقف الأدبي ، السنة الثانية ، عدد ١٩٧٣/١٢ .

١٢ ـ سوتشكوف ، بويس / المصائر التاريخية للواقعية / دار الحقيقة / الطبعة الأولى آب ١٩٧٤ .

القصصي في مناخ الرؤيا الشعرية كقصيدة محمود درويش عن عز الدين القلــق »[١٣] .

مثلما أن تجربة اميل حبيبي في (سداسية الأيام الستة) تمزج بـين القصة والرواية والريبورتاج القصصي . وفي دراسته عن (مفرد بصيغة الجمع) يقف يوسف اليوسف أمام عتبة افتراقات : هل هي قصيدة ، ملحمة ، رقعة ثقافية ؟ واذا كان يوسف اليوسف قد قرر (لا نشعر اننا بازاء قصيدة بالمعنى المألوف للكلمة ، وانما (نحن أمام رقعة ثقافية ، أو مضمار معرفي)[١٤] .

الا أنه يبقى الى الأخير يتعامل مع (مفرد بصيغة الجمع) كقصيدة أو ملحمة شعرية في حين ان أنطون مقدسي يعتبرها (نصاً) أي (كتابة)[١٥] مثلما يعتبرهـا الياس خوري في كتابه (دراسات في نقـد الشعر)[١٦] نصا شعريا .

ان (مفرد بصيغة الجمع) أدب لا جنس له ، قد يتضمن القصيدة ، والملحمة ، وعنصر القص ، الا أنه ليس قصيدة ، أو ملحمة ، أو قصة .. الخ . انه نص خارج حدود الأجناس ، يوحـد ما بين العلـم والأدب

---

١٣ ــ حوار مع خالدة سعيد / نشرته صحفة المسيرة الدمشقية نقلا عن النهار العربي والدولي عدد ٢٤٢ تاريخ ١٩٧٩/٩/٨ .

١٤ ــ اليوسف ، يوسف / تشرين ــ تاريخ ١٩٧٩/١/٨ .

١٥ ــ مقدسي . أنطون / مقاربات في الحداثة ــ مواقف ٣٥ ربيع ١٩٧٩ في سياق حوار عادل يازجي .

١٦ ــ خوري . الياس / دراسـات في نقـد الشعر / دار ابن رشـد / الطبعة الاولى كانون الثاني ١٩٧٩ .

والفلسفة . يمزق جسد القصيدة . ويبتكر جسدا آخر خارج حدودها ومميزاتها المألوفة .

أما (موناداد دمشق) لمحمود السيد فانها تخرج تماما قالبية القصيدة المألوفة ، الى (نص) يتشكل خارج حدودها . ان نص (السيد) ليس عملية خلط لـ (الأجناس الأدبية) بل عملية تجاوز لها . وكتابة (نص) خارج نماذجها السائدة .

البدائيــة :

في كتابه (الفكر الوحشي) يحدد صاحب الانثروبولوجيا البنيوية ليفي شتراوس الشعوب البدائية ، بالشعوب التي لـم تعرف منطـق أرسطو . ان البدائية في الحقل الفني تلتقي مـع (الكتابة) في كـون الاثنتين تحذفان المنظور ، أو البعد الثالث ، وفي كون الاثنتين عودة الى الغريزة ، والى الليبيدوية وهـذا يفضي الى السمة الرابعة لـ (النص) المرتبطة بسمة (البدائية) وهي سمـة (الجسدية) ان (البدائية) تبرز واضحة في (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس وفي (موناداد دمشق) لمحمود السيد . فأدونيس يفتتح النص بـ (تكوين) يؤسس تكوينه الخاص أو يخلق هذا التكوين بكلمة أدق على نحو بدائي أسطوري يعج بالمتضادات والرؤيويات واللاانسجام . وتخريب المنطق . يذكـر بـ (الكاووس) البدائي . المادة الأولية التي تأ ف منها الكون في مصطلحات الفلاسفة . كما يعود أدونيس في (مفرد بصيغة الجمع) الى الغريزة وبكلمة أشمل الى الطاقة الليبيدوية . ان هذه العودة شكل من أشكال البدائية ومثلما أنه يتكون في قوة الليبيدو المتدفقة نحو الجنس الآخر الايروس (الحياة) « وثناتوس » (المـوت) فانـه تتكـون في نص أدونيس بموضوعته

الجنسانية الليبيدوية جدلية الجنس والموت بكل ما في الجنس القائم في (النص) من جوع للحب ، وتعطش له •

كما يؤسس محمود السيد نص (مونادا دمشق) على أساطير الشرق المابين نهرينية القديمة التي تحكي أن السماء والأرض كانتا في بداية التكوين جسدا واحدا ، ملتحما ، التحام الأنثى بالذكر ، ثم جاء الاله (هواء) وفرق بينهما ، ومن ذلك اليوم لا يزالون في شهوة عارمة الى الالتحام مرة أخرى وهو ما يمثله البشر على الأرض بالعملية الجنسية التي تمثل رمزيا وحدة السماء والأرض التي كانت في البدء • تأسيسا على هذه الاسطورة ذات البعد البدائي الليبيدوي الواضح يكتب محمود السيد أقانيم (مونادا دمشق) قائلا بالطاقة الجنسية الكونية المذكرة (السماء) والطاقة الجنسية الكونية المؤنثة (الأرض) ان نص المونادا يتعامل مع العالم ككيان فطري بدائي ، وليس ككيان محكوم بقوانين التطور والصراع الاجتماعي كما تتعامل معه بوعي الكيانات البدائية التي تنتظر الفارس أو الفادي ليحقق الخلاص والتطهر • وهو ينتظر هذا الفادي والفارس ليعيد تلاقح الطاقتين الكونيتين وينهي انيباس الحضاري • وبالتأكيد ان الجماهير هي التي تصنع التاريخ وليس الفارس كما يكتب محمود السيد • ان اللغة البدائية الرؤيوية في نشيد الانشاد والتوراة تتكرر بدائيتها في (مونادا دمشق) •

ان كلا من نص أدونيس ونص محمود السيد ينتج هذه السمة على نحو خلاق وتوليدي مبدع في تحولات (النص) •

الجسدية :

يسمي أنطون مقدسي نص (مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس بـ

(قراءات في سفر الجسد) أو (رحلة في أقاليم الجسد وتحولاته) أو (سفر تكوين الجسد)[١٧] • في معرض تناوله لهذه السمة •

كما يرى أن أدونيس حذف الموجودات كلها لحساب موجود واحد هو الجسد • ان الجسد هنا يتلبس الكون ، وينحل فيه ، حيث تصبح تحولات (النص) تحولات الجسد ـ الكون •

أما (مونادا دمشق) لمحمود السيد فتنطلق من جنسانية = جسدية واضحة حيث صوفية المونادا هي صوفية الجسد • ان الايقاع الجسدي يعبر عن نفسه بجدلية الانوثة ـ الذكورة في كل أقنوم من الأقانيم الأربعة حتى يكاد نص (مونادا دمشق) أن يكون نصا جسديا • وان تكون تحولاته ، هي تحولات الجسد البشري من ثنائية الذكورة ـ الأنوثة الى وحدة الذكورة الأنوثة ـ ان السيد يمجد فعل الحب ، ويعتبر الانوثة أي (الخصب الكوني) جوهرا لدمشق ويكتب ذلك بمعجم جنسي عشقي واضح ، له طابعه التموزي الانبعاثي ، معجم جنسي بلغة توراتية ـ سان جون بيرسية أيضا حتى أن يوسف اليوسف يكتب (ان تحولا جديدا في شعر الجنس أخذ بالترسخ في أدبنا العربي) ولا بد من الاشارة بأن (المونادا) هي فعل تأسيسي مع (تحولات العاشق) لأدونيس ، لهذا التيار الجديد)[١٨] •

ان سمة (الجسدية) في (النص) الحديث أوروبيا أو عربيا تكشف

---

١٧ ـ مقدسي ، أنطون / مقاربات في الحداثة ـ مواقف ـ ٣٥ ـ ربيع ١٩٧٩ ـ ص ١٤ •

١٨ ـ اليوسف ، يوسف / في تعليقه النقدي على / مونادا دمشق / والمنشور في آخر (النص) •

الى أي حد وصل نقاد الفرويدوية ــ مكتشفة الجسد في (النص الأدبي) بحيث انالانتاج الأدبي للمجتمع الاستهلاكيالأوروبي الغربيالأمريكي، هو انتاج للهاث الجسد ، وطاقته الليبيدوية في تشكل كتابي .

★ ★ ★

ان الكتابة ــ رؤيا رفض واحتجاج على النظام الثقافي السائد . انها تضع هذا النظام موضع تساؤل دائم . الا أن النظام الثقافي السائد لن يهتز قبل اهتزاز أساسه الاجتماعي ، وهــذا الأساس لا يعيش مخاض الاهتزاز فحسب . بل ومخاضالتحول من بنية اجتماعية الى بنية أخرى . لذلك فالكتابة الجديدة هي توحيد بين النبوة والثورة .. ما بين الرؤيا والفعل . ففي (مفرد بصيغة الجمع) يوحــد أدونيس ما بين القرمطي والشلمغاني . القرمطي هنا يمارس الفعل الثوري ، والشلمغاني ينتجهــا فكريا ، القرمطي يحول نظام العلاقات الاجتماعية (والشلمغاني يحول نظام العلاقات الأيديولوجية ، كذلك ــ الكتابة الجديدة ــ هي انتاج المشروع الثوري العربي فنيا .. أدبيا . هي في هذا الخصوص ليست ثورة حول الشعر فقط ، بل ثورة في الشعر أيضا .

والكتابة هي تفجير النظام الثقافي السائد ، وهي تفجير خلاصته الفنية في الشعر التقليدي . الديوان المرجعي ــ تاريخيا ــ لهذا النظام . لذلك فهي رؤيا ... ولغة جديدة .. وشكل بنائي جديــد .. وتتاج أدبي خارج حدود النمذجة والقالبية . الا أنها أيضا نظام ثقافي جديد . أو قل اسهام في تكوين ملامح هذا النظــام . ولأن الكتابة ــ ثورة علــى النظم . فهي تساؤل دائم وتجاوز دائم ، وتخط دائم لذاتها أيضا .

ان (الكتابة) ليست ثورة في بنية تعبيرية فقط . ولكنها ثورة في

بنية جهاز ايديولوجي كامل • من هنا فالمبدع ينتج للمستقبل • الا أنه بابداعه الخالي يؤسس ملامح هذا المستقبل •• التحولات القادمة •• يكتب هذه الملامح •• يصنع هذه التحولات •• نسوذج حياتها في الأدب•

الكتابة ــ في هذا المعنى ليست أدبا فقط •• انها أدب ينتجه نضال أيديولوجي واجتماعي ، عبر الكلمة والممارسة • الكلمة تحلل الواقع ، والممارسة تغيره • و (الكتابه) هي جـزء من الكلمة (الوعـي) التي بدورهـا تسهم في الممارسـة (التغيير) ان دور (الكلمة) في تشكيل الممارسة خطير • لأن دورها في تشكيل الوعي هو كذلك •

ان (الكتابه) مشروع عربي لـ (الحداثة) ولـذا فهي مشـروع تجريبي • لقد أفرزت التجربة الابداعية العربية المعاصرة مشاريع تجريبية متعددة (الشعر المرسل المنثور ــ التفعيلة ــ القصيدة النثرية ••) •

الا أن (الكتابة) ليست نهاية المشروع • بل هي بداية المشروع ، لأنها بداية التساؤل عن كل شيء • وزرع الألغام في كل شيء •• ولذا يجب أن تبقى دوما في طور ــ المشروع ــ وهذه الدراسة ليست الا المدخل لهذا المشروع •

★ ★ ★

المراجـــع

أولا ـ الكتب النقدية والدراسات :

ـ **الخطيب ، حسام :**

الأدب الأوروبي : تطوره ونشأة مذاهبه ، دمشق ١٩٧٢

ـ **ساعي ، أحمد بسام :**

حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ـ دمشق ١٩٧٨

ـ **موريه ، س :**

حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ٠ ت : سعد مصلوح ، القاهرة ١٩٦٩ ٠

ـ **الفاخوري ، حنا :**

تاريخ الأدب العربي ، بيروت ، بدون تاريخ ٠

ـ **الدسوقي ، عمر :**

في الأدب الحديث ، بيروت ، ١٩٦٧ ٠

ـ **حنا ، عبد الله :**

القضية الزراعية والحركات الفلاحية في سوريا ولبنان (١٨٢٠ ـ ١٩٢٠) ، بيروت ، ١٩٧٥ ٠

ـ **تيزيني ، طيب :**

مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط ، المرحلة الأولى ، دمشق ، ١٩٧١ ٠

- **ابراهيم سلوم ، توفيق :**

موجز تاريخ الفلسفة ـ مجموعة من العلماء السوفييت ، دمشق ، ١٩٧٦ .

- **جبرا ، جبرا ابراهيم :**

الحرية والطوفان ـ دراسات نقدية ، بيروت ١٩٧٩ .

- **شكري ، غالي :**

شعرنا الحديث الى أين ، القاهرة ، ١٩٦٧ .

- **أدونيس :**

الثابت والمتحول ، المجلد الاول ، بيروت ١٩٧٤ .

الثابت والمتحول ، المجلد الثاني ، بيروت ١٩٧٧ .

الثابت والمتحول ، المجلد الثالث ، بيروت ١٩٧٨ .

- **طومسون ، جورج :**

دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، بيروت ، ١٩٧٤ .

- **أدونيس :**

زمن الشعر ـ بيروت ، ١٩٧٢ .

- **مروة ، حسين :**

دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ط ١ .

- **مكليش ، أرشيبالد :**

الشعر والتجربة ، ت : سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ١٩٧٣

- **ولسن ، كولن :**

الشعر والصوفية ، ت : عمر الديراوى أبو حجلة ، بيروت ١٩٧٢

- الشمعة ، خلدون :

المنهج والمصطلح ، مداخل الى أدب الحداثة ، دمشق ١٩٧٩ .

- عباس ، احسان :

اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت ، ١٩٧٨ .

- سعيد ، خالدة :

حركية الابـداع - دراسـات في الأدب العربي الحديث ، بيروت ١٩٧٩ .

- الريس ، رياض نجيب :

الفترة الحرجة - دراسات نقدية ، بيروت ، ١٩٦٥ .

ثانيا - الأعمال الشعرية :

- الناصر ، علي :

البلدة المسحورة وموانا ، حلب ، ١٩٣٥ .

- الناصر علي وميسر ، أورخان :

سريال ، حلب ١٩٤٧ .

- الأسدي ، خير الدين :

آغاني القبة ، حلب ، ١٩٥٠ .

- الناصر علي :

دن الدموع - حلب ، ١٩٥٤ .

- جبران ، جبران خليل :

المؤلفات الكاملة - بيروت - دار صادر - بدون تاريخ - اشراف ميخائيل نعيمة .

- ويتمان ، وولت :

أوراق العشب ، ترجمة سعدي يوسف ، بيروت ١٩٨٠ .

- فائق ، صلاح :

رهائن ، دمشق ١٩٧٥ .

- فائق ، صلاح :

تلك البلاد ، لندن ، ١٩٧٨ .

- الجبوري ، أسعد :

أولمبياد اللغة المؤجلة ، دمشق ، ١٩٨٠

ليس للرسم فواصل ، ليس للخطيئة شاشة ، دمشق ١٩٨٠ .

- عامود ، اسماعيل :

التسكع والمطر - دمشق ١٩٦٢ .

- عواد ، سليمان :

حقول الأبدية ، دمشق ١٩٧٨ .

- صالح ، سنية :

حبر الاعدام ، بيروت ، ١٩٧٠ .

- صالح ، سنية :

الزمان الضيق ، بيروت ، ١٩٦٤ .

- الحاج ، أنسي :

لن ، بيروت ، ١٩٦٠ .

- صايغ ، توفيق :

معلقة توفيق صايغ ، بيروت ، ١٩٦٣ .
القصيدة ك ، بيروت ، ١٩٦٠

- الريس ، رياض نجيب :

موت الآخرين ، بيروت ، ١٩٦٢ .

- طحان ، سمير :

ولاويل بردى ، حلب ، ١٩٧٠ .

- مقدسي ، فايز :

سيميا ، أبجدية الأفعى ، باريس ١٩٧٣ .

- أدونيس :

الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

- درويش ، محمود :

الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٧٧ .

- مصري ، منذر :

بشر وتواريخ وأمكنة ، دمشق ، ١٩٧٩ .

- عبد الحميد ، بندر :

احتفالات ، دمشق ، ١٩٧٨ .

- محمود ، عادل :

قمصان زرقاء للجثث الفاخرة ، دمشق ، ١٩٧٨ .

- أبو عفش ، نزيه :

آيها الزمان الضيق ، أيتها الأرض الواسعة ، دمشق ، ١٩٧٨ .

- ادونيس :

مفرد بصيغة الجمع ، بيروت ، ١٩٧٥ .

- السيد ، محمود :

مونادا دمشق ، بيروت ، ١٩٧٩ .

- الماغوط ، محمد :

حزن في ضوء القمر ، بيروت ، ١٩٥٩

غرفة بملايين الجدران ، دمشق ، ١٩٦٤

الفرح ليس مهنتي ، دمشق ، ١٩٧٠ .

ثالثا ـ المجلات والصحف :

١ ـ مجلة / شعر / — بيروت

٢ ـ مجلة / مواقف / — بيروت

٣ ـ الموقف الأدبي — دمشق

٤ ـ المعرفـة — دمشق

٥ ـ ملحق الثورة الثقافي — دمشق

٦ ـ صحيفة تشرين — دمشق

٧ ـ الأمالي — بيروت

رابعاً ـ باللغة الفرنسية

Linguistique et enseignement du français, Larouse, 1970, librairie larouse, Paris.

Mystique musulmane, Coll. Vrin, Paris 1961.

الفهرس

الصفحة

منشورات الاتحاد لعام ١٩٨١

اسم الكتاب	المؤلف	المادة	السعر
١ ـ عنود	عبد الكريم الناعم	شعر	٦٠٠
٢ ـ اقمار منزلية	هاشم شفيق	شعر	٥٠٠
٣ ـ قل يا بحر	زكريا شريقي	قصص	٦٠٠
٤ ـ مغامرات الأصابع والعيون	بندر عبد الحميد	شعر	٥٠٠
٥ ـ قابيل وسفر البحر	حسين حموي	شعر	٥٠٠
٦ ـ قصص شعرية قصيرة جدا	شوقي بغدادي	شعر	٥٠٠
٧ ـ وجبة الأباطرة	الياس زحلاوي	مسرحية	٥٠٠
٨ ـ طائر النار	قمر كيلاني	رواية	٧٠٠
٩ـ سفر الطاعة	الميلودي شغموم	قصص	٦٠٠
١٠ـ الظواهر المسرحية عند العرب	علي عقلة عرسان	دراسة (نفد)	١٢٠٠
١١ـ الممكن والمستحيل	رضا رجب	شعر	٧٠٠
١٢ـ شواطىء بلادي	ممدوح السكاف	شعر للأطفال	٥٠٠
١٣ـ عصافير بلادي	صالح هواري	شعر للأطفال	٥٠٠
١٤ـ ممتاز يابطل	اكرم شريم	مسرحية للأطفال	٥٠٠
١٥ـ الحوت والزورق	جان الكسان	قصص	٦٠٠
١٦ـ كوب من الشاي البارد	نيروز مالك	قصص	٥٠٠
١٧ـ دفتر النثر	سليمان العيسى		١٢٠٠
١٨ـ العربة بلا جواد	ملاحة الغاني	قصص	٦٠٠
١٩ـ ضفتاه من حجر	عادل محمود		[illegible]
٢٠ـ نقوش وكلمات	علي سليمان	شعر	٥٠٠
٢١ـ مسرحيتان عن قتل العصافير	وليد اخلاصي	مسرحية	٨٠٠
٢٢ـ الشعر يكتب اسمه	محمد جمال باروت	دراسة	٧٠٠

سـعر النسخة

سورية ٧٠٠ ق٠س ـ **الكويت** ٩٠٠ فلس ـ **عدن** ١٤٠٠ فلس ـ **البحرين** ١٤٠٠ فلس ـ **أبو ظبي** ١٤ درهما ـ **ليبيا** ١١٠٠ مليم ـ **المغرب** ١٤ درهما ـ **السودان** ١٤٠٠ مليم ـ **مصر العربية** ٩٠٠ مليم ـ **لبنان** ٧٠٠ ق٠ل ـ **الاردن** ٧٠٠ فلس ـ **قطـر** ١٤ ريالا ـ **السعودية** ١١ ريال ـ **دبـي** ١٤ درهما ـ **تونس** ١١٠٠ مليم ـ **الجزائر** ١٤ دينارا ـ **العراق** ٩٠٠ فلس ـ **الخليج العربي** ١٤ درهما ٠

منشورات اتحاد الكتاب العرب
طبع في دار الأنوار للطباعة - دمشق
١٩٨١/٧/٢٠٠٠



هـذا الكتاب

معاولة جريئة وجادة لايجاد ملامح ثورة ثقافية مستقبلية تتوخى الأسس التقليديـة للثقافة وترتبط بتحولات البيئة الاجتماعية٠ ولايجـاد منظور لتطور الأدب يمكن من خلالـه تفسير الاتجاهات الحديثة في الأدب وتصنيف الشعراء المحدثـين الذين لا يكـاد يجمعهم جامع ٠



منشورات اتحاد الكتاب العرب
طبع في دار الأنوار للطباعة - دمشق

السعر ٧ ليرات